جورج طرابيشي

عُقدة أُودِيب في الرِّوايةِ العربيَّة



دار الطليعة - بيروت

عقدة أوديب
في الرواية العربية

بيروت ـ لبنان
ص. ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩ / ٣٠٩٤٧٠

الطبعة الاولى
تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٢

الطبعة الثانية
أيلول (سبتمبر) ١٩٨٧

جورج طرابيشي

عقدة أوديب
في الرواية العربية

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

دراسات اخرى للمؤلف
في النقد الأدبي

لعبة الحلم والواقع :	دار الطليعة ١٩٧٢
دراسة في ادب توفيق الحكيم	طبعة ثانية ١٩٧٩
الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية	دار الطليعة ١٩٧٣
	طبعة ثالثة ١٩٨٠
شرق وغرب ، رجولة وانوثة	دار الطليعة ١٩٧٧
	طبعة ثالثة ١٩٨١
الادب من الداخل	دار الطليعة ١٩٧٨
	طبعة ثانية ١٩٨١
رمزية المراة في الرواية العربية	دار الطليعة ١٩٨١
الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية	
	دار الطليعة ١٩٨٣
انثى ضد الأنوثة	دار الطليعة ١٩٨٥
دراسات في أدب نوال السعداوي	

دراسات في أدب نوال السعداوي

ملاحظات منهجية

● لا تطمح هذه الملاحظات بحال من الاحوال في أن تكون بمثابة عرض نظري للمبادىء النقدية المعتمدة في هذه الدراسة . فالنقد الأدبي ، مهما وضعت فيه من نظريات ، يبقى فناً تطبيقياً . وخير تعريف بمنهج من مناهج النقد هو في تطبيقه . فخصوبة المنهج تتحدد بالنتائج اكثر منها بالمقدمات .

● المنطلق المنهجي في هذه الدراسة هو التحليل النفسي . ولكن ليكن واضحاً من الآن ان التحليل النفسي عندنا نقطة انطلاق لا نقطة وصول. فنحن لا نريد اختزال النص الادبي الى سياقه النفسي ، بل نطمح ، من منطلق هذا السياق،الى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي. وهي أبعاد قد تبقى معتمة اذا لم تُستكشف على ضوء منهج التحليل النفسي . وهذه على كل حال سمة غير موقوفة على هذا المنهج . فكل منهج خصب قمين ، في حال مداورته على الوجه الواجب ، بأن يعطي نتائج متفردة ونسيج وحدها لا يقدر على الوصول اليها أي منهج آخر بديل .

● لم تنس هذه الدراسة ، في أي لحظة من اللحظات ، أنها دراسة في النقد الادبي ، لا في علم النفس . وهذه ضمانة أخرى ضد اختزال

النص الأدبي . ففرويد ، مثلاً ، في دراسته عن دوستويفسكي لم ير إلا العصابي . وكذلك فعل جونز عندما درس شخصية هملت . ولا غرو ؛ فهما لم يقرآ الأدب إلا بغية تأسيس التحليل النفسي كعلم . أما هذه الدراسة فطموحاتها أن تصل ـ بالاستفادة من منجزات العلم المؤسَّس ـ الى الفنان في العصابي . صحيح أنها لا تدعي بحال من الاحوال انها مستطيعة الاهتداء الى سر العبقرية الفنية ، ولـكنها عندما تدرس توفيق الحكيم ، مثلاً ، فإن الهدف الذي تضعه نصب عينيها هو ارتياد مجاهل جديدة في الجمالية الحكيمية ، والرؤية الحكيمية للعالم .

● منهج هذه الدراسة ليس إذن تحليلياً نفسياً خالصاً . فلا ريب في أن نوراستنيا المازني ورهاب الجنازات لدى توفيق الحكيم وداء الصرع الذي عانى منه نجيب محفوظ في طفولته ورهاب الافاعي لدى حنا مينه ، الخ ، هي قرائن سيكولوجية ثمينة ، ولكن الأثمن منها بما لا يقاس ، من وجهة نظر الأدب لا من وجهة نظر علم النفس ، المادة الايديولوجية (رؤية العالم) التي تحملها الاعمال الادبيـة لهؤلاء الكتاب .

● ان الانتماء العالم ـ الثالثي للرواية العربية يؤكد على أولويـة اللحظة الايديولوجية . وبالرغم من كل التشنيع الذي انصب على الايديولوجيا في السنوات الاخيرة ، فإن هذه الدراسة لا تخفي انتماءها الايديولوجي ، كما لا تخفي تعاملها مع الرواية من منطلق وظيفتها الايديولوجية المتضامنة مع وظيفتها الجمالية ومع ما يمكن أن نسميه بطانتها النفسية .

● لا تنكر هذه الدراسة أن بعض الأعمال الأدبية (روايات أمينة السعيد مثلاً) تتعاطى مباشرة مع العقـدة الاوديبية وعـلى سطح صفيحها الساخن ان جاز التعبير . وفي مثل هذه الاحوال قد يتقلص منهج الدراسة الى بعده السيكولوجي الخالص . ولكن في أحوال أخرى

ـ وهي الغالبة لحسن الحظ ـ يتقدم الإخراج الجمالي والايديولوجي لعقدة اوديب على العقدة نفسها . وفي مثل هذه الاحوال تتغلب السوسيولوجيا على السيكولوجيا في المنهج . ولكن حتى في هذه الحال لا تبقى الايديولوجيا معلقة في الفراغ . فالحيز الواسع الذي يشغله الله في روايات نجيب محفوظ لا يقبل انفصالاً عن الحيز المماثل في سعته الذي يشغله فيها الأب . كما ان فانونية محمد ديب المبكرة (هجاء المدن ومديح الأرياف) لا تقبل انفصالاً عن نواتها النفسية المركزية : الأم الشريرة والأب المؤمثل .

● هذه الدراسة ستمتد على عدة حلقات . واعتبارات تاريخية ومنهجية هي التي حملتنا على تخصيص الحلقة الاولى لرواية السيرة الذاتية . وهذه الاعتبارات متضامنة أصلاً ؛ فرواية السيرة الذاتية سابقة في الظهور على الرواية بحصر المعنى ؛ بل ان البواكير الأولى للرواية العربية ، المستوفية لحد أدنى من الشروط الفنية ، انحصرت برواية السيرة الذاتية (**ابراهيم الكاتب** ، **ابراهيم الثاني** ، **عودة الروح** ، **عصفور من الشرق**) .

● الحلقات التالية لن تكون ملزمة إذن بالتقيد لا بالتسلسل التاريخي ولا بالنوع . فكتابنا الثاني ، مثلاً ، سيتناول ثلاثة روائيين (محمد ديب ، حنا مينه ، عبد الرحمن منيف) متباعدة أعمالهم في الزمن ، علاوة على أنها تجمع بين السيرة الذاتية والرواية الفنية بحصر المعنى . والقاسم المشترك في هذه الحال هو الموضوع . ومن هنا سيكون عنوان الحلقة الثانية : **الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** .

● من المؤكد أن روائياً بمثل أهمية نجيب محفوظ وبمثل غزارة إنتاجه يستوجب أن تفرد له حلقة على حدة . كما أنه من شبه المؤكد أن الرواية النسائية ستشغل حلقة مستقلة . وإذا قدر لنا أن ننجز هذا

البرنامج كله ، وأن نستوفي جولتنا مع روائيين آخرين من أمثال فتحي غانم وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن الشرقاوي والطيب صالح ، فقد تكون آخر حلقاتنا مع كتاب القصة القصيرة .

● هذه الدراسة للرواية العربية ستمتد إذن لا على حلقات فحسب ، بل كذلك على سنوات،وهذا بالطبع بشرط أن يمتد العمر وأن تسمح الظروف .

ج . ط

إبراهيم عبد القادر المازني
الدوران في محارة الذات

« حين كنت في السادسة من العمر كنت احب امي . وكان يثور في نفسي شعور بالاهتياج مماثل لذاك الذي خامرني حين أحببت البيرتا دي روبامبري حباً جنونياً . كنت اشتهي ان اغطي أمي بالقبلات وان أتعرى امامها . كانت تحبني بحنان وتكثر من عناقي . وكنت ارد لها قبلاتها باضطرام يرغمها احياناً على الهرب مني . وكنت ابغض أبي اذا ما عكر علينا صفو مداعباتنا . وكنت ارغب دوماً في تقبيل صدر امي . ولعلكم تذكرون اني حين فقدت أمي كنت في السابعة »

ستندال

اذا صدقنا ما كتبه ابراهيم المازني في مقدمة روايته **إبراهيم الكاتب** ، جاز لنا القول إنه يعز علينا ان نعثر في تاريخ الادب الروائي على أثر فني يصل الى ما وصلت اليه رواية المازني من تناقض بالغ الحدة بين ما اراد الكاتب ذاتياً ان يقوله وبين ما تقوله الرواية موضوعياً رغم إرادة مؤلفها .

فالمازني ، على حد زعم مقدمته ، اراد أولاً ان يخلق شخصية من إبداعه المحض ، لا تمت بصلة قربى ، ولو بعيدة ، الى شخصه : « لست أحتاج أن أقول إني لست بابراهيم الذي تصفه الرواية ، وإن هذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا في روايتي . ثم إني لست أرضى أن أكونه ، فما تعجبني سيرته ولا مزاجه ، وقد ندمت

على خلقه بعد أن سويته ، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها » .

والمازني أراد ثانياً أن يكتب رواية « مصرية » مختلفة ، مضموناً وأسلوباً ، عن الرواية الغربية . ذلك أن « الظن بأن الرواية ينبغي ان تكون على نسق الرواية الغربية خطأ ، فإن لكل أمة خصائص حياتها » . والمصادرة على ان « الرواية إما ان تكون على النسق الغربي او لا تكون » مصادرة خاطئة في مقدماتها ونتائجها معاً . فالمحور الاساسي الذي تدور عليه الرواية الغربية هو عاطفة الحب ، والحال أن الحب لا يستغرق الحياة الانسانية كلها ، ومعين هذه الاخيرة أخصب واكثر تنوعاً من ان يمكن حصره بالعلاقة بين الرجل والمرأة وحدها : « من الذي زعم ان كل رواية يجب ان تدور على هذه العاطفة وحدها ، وان يكون الحب قوامها وقطب الرحى فيها ؟ أليس للناس في هذه الدنيا من عمل غير الحب او مسعى غير فوز المرأة برجل او رجل بامرأة ؟ ان هذا القصر هستيريا لا اكثر ولا اقل[1] » . وان لم يكن مفر من ان تعالج الرواية موضوع الحب ، فلتعالجه لا كما تعرفه المجتمعات الغربية بل كما « تنتجه الحياة المصرية الحافلة بالتقاليد » .

والمازني اراد ثالثاً واخيراً ان يطبق في مجال الرواية المنهج السيكولوجي في بناء الشخصيات على أساس تحليلي ، بحيث يحل التأمل الباطني محل الوقائعية والحبكة الحديثة ، وبحيث تأتي الرواية « بحثاً سيكولوجيا يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الابدية ، تلك التي لا ينتهي فيها الكلام ولا تنتهي الانسانية الى رأي حاسم يحل لغزها » .

ولنقل للحال إن المازني لم يكتف بعدم وضع أي بند من بنود

---

(١) يرد المازني هنا على محمد حسين هيكل ومحمد عبد الله عنان اللذين كانا قد ارجعا ، في سلسلة مقالات نشراها في اوائل عام ١٩٣٠ ، ضعف فن الرواية في الأدب العربي الى غياب المرأة ـ وبالتالي الحب ـ عن الحياة العربية .

هذا البرنامج النظري الطموح موضع تطبيق ، بل إنه فعل بالضبط عكسه .

اولاً ـ ان ادعاء المازني بأن بطله ابراهيم الكاتب هو من ابتداع مخيلته وانه لم يفتح عينيه على الحياة قط إلا في الرواية التي تحمل اسمه ، ليس حتى ضرباً من الكذب الفني . بل هو ادعاء أقرب الى النكتة ـ وقد امتاز المازني فعلاً بحس الدعابة والسخرية . والتطابق بين شخصية ابراهيم الكاتب وبين شخصية المازني لا يكاد يحتاج الى برهان . فالمازني ما وصف أحداً في روايته غير نفسه ، وولده الاكبر نفسه أكَّد في استقصاء اجري معه أن القصة هي بالفعل قصة حياة والده في كثير من نواحيها وأن « الاسرة تعرف الحوادث التي سجلها في **ابراهيم الكاتب** كما تعرف الاشخاص ، وأن وجه الاختلاف ينحصر في الأسماء فقط إذ خلع المازني على الأشخاص أسماء اخرى ليحول عنهم الانظار »[٢] . وفي الواقع ، ان يكن المازني بدل أسماء الاشخاص الآخرين ، فإنه عمّد بطله باسمه الشخصي وجعل مهنته ، مثله ، كاتباً . وبصرف النظر عن النكتة التي أطلقها المازني في مقدمته ، فإن رواية **إبراهيم الكاتب** تقدم لنا نموذجاً يصعب تجاوزه عن كاتب لا يستطيع أن يكتب عن غير ذاته لأنه غير قادر على الخروج من ذاته . وهذا ما أفصح عنه المازني خير إفصاح حين أهدى روايته الى نفسه قائلاً : « الى التي لها أحيا ، وفي سبيلها أسعى ، وبها وحدها أُعنى طائعاً أو كارهاً ... الى نفسي » . وأن يكون المازني أسير ذاتيته ، فهذا أول خيط هادٍ لنا في رحلتنا الطويلة مع العقدة الاوديبية في الرواية العربية : ذلك ان المعصوب الاوديبي إنسان متمحور على ذاته ، ولا إحالة له ولا مرجع غير ذاته ، لا يعيش في العالم وانما يُعيش العالمَ في ذاته

---

(٢) نعمات احمد فؤاد : ادب المازني ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ١٤٦ .

ثانياً ـ إن المازني لم يكتب قصــة مصرية . وهذه حقيقة انتبه اليها النقاد الاجانب قبل النقاد العرب ، لأن اللون المحلي ـ ان وجد ـ هو اكثر ما يغريهم بطبيعة الحال عندما يقيِّمون نتاجاً أدبياً « من وراء البحار[٣] » . والواقع أننا إذا اردنا أن نتقرى أثر البيئة المصرية في رواية ابراهيم الكاتب فعلينا أن نبحث عنه لدى الشخصيات الثانوية ، أي على وجه التحديد لدى الشخصيات التي اقتضى رسمها من المازني أن يخرج من قوقعة ذاته . ثم إن المازني لم يكتب اصلاً رواية لنجادل في هل أنه كتب أو لم يكتب رواية مصرية . فالحقيقة أنه لم يكتب سوى سيرة ذاتية في قالب شبه روائي . ومن هنا كان طغيان ابراهيم الكاتب كشخصية على سائر أشخاص الرواية مع أنه أســاساً لا يتصف ، كما سنرى ، بقوة الشخصية . وعالم ابراهيم الكاتب ـ او المازني ـ المحاري هذا سيكون ثاني أدلتنا على ماهيته العصابية .

ثالثاً ـ أكد المازني أنه ضــرب من الهستيريا « لا اكثر ولا أقل » ان يحصر موضوع الرواية بالحب وحده دون سواه من العواطف .

---

(٣) كتب المستشرق الانكليزي كولين بالي في محاضرة له عن تطور القصة المصرية سنة ١٩٤٣ يقول : « قصة ابراهيم الكاتب قصة غربية في جوها ، رغم أن المازني يقول إن القصة المصرية يجب ان تكون مصرية في روحها وتكوينها . ولهذا فإن قصته رغم براعتها وجودتها وفكاهتها يجب أن يقال إنها قد فشلت كقصة مصرية » (مجلة الهلال ، عدد آذار /نيسان ١٩٤٣) . كما ان المستشرق الكبير هاملتون جب ، في مقال له عن القصة المصرية صدر في عام ١٩٣٣ ولم تنشر ترجمته العربية إلا في عام ١٩٦٤ ، قال : « ليست قصة ابراهيم الكاتب قصة مصرية بالمعنى الذي يفترضه المازني نفسه . فالبطل الذي سميت القصة باسمه شخصية غربية الطابع تماماً ، لا ترى نفسها فيه إلا قلة من المصريين . والقصة ذاتها غربية في المشاعر والافكار والبيئة الأدبية . والموضوع الذي تدور حوله هو دراسة نفسية لعاطفة الحب في مفهومها الغربي لا المصري » (هاملتون جب : دراسات في حضارة الاسلام ، ترجمة د . احسان عباس ومحمد يوسف نجم ومحمود زايد ، دار العلم للملايين بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣٩١ ـ ٣٩٢) .

ولكن الموضوع الوحيد الذي تدور عليه رواية **ابراهيم الكاتب** هو الحب ، ولا شيء آخر غير الحب . وهو في الوقت نفسه ضرب غريب من الحب. لا حب بمفهومه الغربي ، ولا حب بمفهومه المصري . وانما هو بالاحرى حب بمفهومه السيكوباتي . ذلك أن السؤال الذي يطرحه ابراهيم الكاتب على نفسه وعلينا ويحاول أن يجيب عنه بالممارسة الشخصية هو : هل يمكن للرجل أن يحب ثلاث نساء في آن واحد ؟ فابراهيم الكاتب ينتقل، كالفراشة ، وبسرعة زمنية قياسية لا تتعدى الأسابيع ، من حب المرضة ماري الى حب ابنة خالته الدلوعة شوشو الى حب المرأة اللعوب ليلى وينتهي به المطاف الى الزواج من رابعة . والحال أن هذا التثليث ، او بالاحرى هذه التخمة في الحب ، ليس دليلاً على قدرة كبيرة على الحب ، وانما هو بالاحرى دليل على العكس : فلأن ابراهيم الكاتب عاجز عن الحب نراه يتنقل من امرأة الى اخرى ولا يقر له قرار إلا عند تلك التي تختارها أمه[٤] . ورواية **ابراهيم الكاتب** مبنية بتمامها على مفارقة كبرى : فبطلها لا يرى من علاقة للانسان بالعالم إلا علاقة الرجل بالمرأة ، وفي الوقت نفسه لا يرى أن ثمة علاقة ممكنة للرجل بالمرأة . وهذا الاختصار للعالم إلى بعده الجنسي والعجز في الوقت نفسه عن ولوج عالم الجنس ، هو ما يجعلنا نختلف مع النقاد الذين درسوا ابراهيم الكاتب في تحديد السمة الاساسية لشخصيته . فنحن لا نرى فيه « بطلاً رومانتيكياً[٥] » ، ولا « أنموذجاً بشـرياً » له وجهه من الصدق الذي يبعث على الاعجاب[٦] ، ولا حتى على العكس

---

(٤) وحتى مع هذه الزوجة لن يقر له قرار ، وهذا بالأصل موضوع رواية **ابراهيم الثاني** التي هي في الحقيقة جزء ثان من رواية **ابراهيم الكاتب** .

(٥) د . علي الراعي : **دراسات في الرواية المصرية** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩١ .

(٦) د . محمد مندور : **نماذج بشرية** ، دار المعرفة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦١ ، ص ١٩٠ .

«أنموذجاً بشرياً يستحق الرثاء اكثر مما يستحق الاعجاب[٧] » . انما نرى فيه نموذجاً عصابياً .

رابعاً - إذا صادرنا على عصابية ابراهيم الكاتب ، نكون قد حددنا سلفاً المنهج الذي لا منهج غيره يمكن ان يقدم لنا مفتاح شخصيته : التحليل النفسي . وبما أن المازني نفسه اراد روايته « بحثاً سيكولوجياً » ، فإن المفارقة تبدو هنا غير هيِّنة : فهذه الرواية السيكولوجية تحتاج هي نفسها الى الفهم والتحليل سيكولوجياً ، وهذه الرواية التي زعمت أنها تتعامل مع قوانين الحياة النفسية تخضع في الواقع خضوعاً لاواعياً لنفس هذه القوانين التي تزعم أنها تتحكم بها بوعي . وبمعنى آخر ، إن خطاب هذه الرواية السيكولوجي يتجاوزها ويتجاوز وعي مؤلفها . ومن هنا كانت ضرورة إخضاع هذه الرواية المبنية على التحليل السيكولوجي للتحليل النفسي[٨] .

ومن منظور التحليل النفسي تحديداً ، لا نعجب أن يكون المازني قد خالف في التطبيق جميع بنود برنامجه النظري : فلغة العصابيين تنطق في كثير من الاحيان بغير ما قُصد إنطاقها به . وثمة نص واحد على الاقل للمازني ، عنوانه **الكتابة وحالات النفس** ، يؤكد فيه بصراحة لا تحتمل لبساً أن الحالة النفسية التي يكون عليها وهو يكتب هي حالة اللاوعي : « لقد غدوت كالثور المشدود الى الساقية وعيناه معصوبتان .. كذلك أراني في حياتي .. فهي تدفعني من حيث أشعر ولا أشعر .. ولعل الذي لا نفطن اليه أفعل وأقوى من الذي ندركه من

---

(٧) محمود امين العالم وعبد العظيم انيس : **في الثقافة المصرية** ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٥٥ ، حتى ٧٨ .

(٨) دفعاً للالتباس لنحدد بأن التحليل النفسي PSYCHANALYSE شيء مغاير تماماً للتحليل السيكولوجي ANALYSE PSYCHOLOGIQUE . فالتحليل النفسي ، الفرويدي النسب ، هو علم نفس الاعماق البشرية (اللاشعور) بينما التحليل السيكولوجي مصطلح وصفي يتعامل مع سطح الحياة النفسية وظاهرها الواعي .

وسائلها . وكثيراً ما أشعر أني مدفوع الى الكتابة وأني لا أملك التحول عنها او إرجاءها .. فأجلس الى المكتب وليس في رأسي شيء سوى الاحساس العام الثقيل بالحركة وبأنها توشك أن تتمخض عن خاطر معين أو خالجة بيِّنة ، ويكون القلم في يدي في تلك اللحظة فأخطط به على الورقة وأنا حائر ، ذاهل ، لا أحس ما حولي ، بل لا قدرة لي على الاحساس بشيء مما يحيط بي إلا إذا حملت نفسي على ذلك حملاً ، وخرجت بها من ضباب الحيرة والذهول والسهو بجهد واضح ، ثم تخطر لي عبارة فأخطها ، وأنا لا أدري إلى أين تفضي بي . ويغلب أن يطول ترددي في البداية ، ثم يمضي القلم بعد ذلك بلا توقف ، ويستغرقني الموضوع وتستولي روحه علي ، فلا يبقى لي بال إلى شيء حتى إذا انتهى الأمر ونضب المعين ألقيت القلم والورقات ، ورحت أتثاءب وأتمطى كأنما كنت نائماً[9] » .

إن **ابراهيم الكاتب** ، التي بدأ المازني بكتابتها سنة ١٩٢٥ ولم ينجزها إلا في سنة ١٩٣١ ، لا تتناول إلا فترة محدودة للغاية من حياته وهو في ختام العقد الثالث من العمر . وبالمقابل ، فإن **ابراهيم الثاني** ، وهي بمثابة جزء ثان منها ، تغطي فترة العقدين الرابع والخامس من حياته . وأي تحليل لشخصية ابراهيم الكاتب لا يمكن أن يطمح الى الكمال ما لم يتناوله في امتداده العمري والروائي المتمثل في ابراهيم الثاني . فالمازني لم يصرّ في ثاني روايتيه على التمسك باسم بطله فحسب ، بل حرص ايضاً على التنويه في الايضاح الذي جعله في صدر الرواية بأن « ابراهيم الثاني هو ابراهيم الكاتب ، أو كانه على أصح القولين ، ثم تغير جداً . فلو أمكن أن يلتقي الإبراهيمان ، لاحتاجا إلى

---

(٩) ابراهيم المازني : **سبيل الحياة** ، تقديم عباس محمود العقاد ، بلا ذكر لمكان الطباعة وتاريخها ، ص ٩٢ ـ ٩٣ .

من يقوم بينهما بواجب التعريف[١٠] » . ولقد أكد ابنه الاكبر ايضاً أن « ابراهيم الثاني تكملة لابراهيم الكاتب وأن الكتابين يعرضان له صوراً مختلفة في مراحل حياته ، وان كان خياله قد تدخل في رسم هذه الصور كما نراها وان لم يغير من الحقائق الأصلية شيئاً[١١] . والحق أننا لا نحتاج الى تدخل من الخارج لنتثبت من أن ابراهيم الثاني استمرار لابراهيم الكاتب ، وسوف نرى من التحليل الداخلي لشخصيته أن ثاني الابراهيمين ، خلافاً لما يؤكده المازني ، لا يختلف عن أولهما ، بل يكرره بصورة شبه حرفية ويفسر الكثير من الجوانب التي بقيت غامضة ، لا تعليل لها ، من شخصيته .

ما الجامع بين ابراهيم الكاتب وابراهيم الثاني ؟ العلاقة ـ او بالاحرى اللاعلاقة ـ بالمرأة . فالمرأة هي المحور الأوحد للعالم بالنسبة الى الابراهيمين كليهما . بل كما أن عاطفة ابراهيم الكاتب توزعت بين نساء ثلاث، كذلك تتوزع حياة إبراهيم الثاني، كما سنرى، بين نساء ثلاث : تحية وميمي وعايدة . وكما أن أول الابراهيمين لم يقر له قرار عند أي من نسائه ، كذلك لن يقر لثاني الأبراهيمين قرار عند أي من الثلاث . والمفارقة أن زير النساء هذا ، الذي عرف ستاً من النساء على التوالي ، والذي إذا ما استمعنا اليه خيل إلينا وكأن لا حياة له إلا مع المرأة ، لم تكن حياته مع المرأة إلا صحراء كبرى « لا يلتقط الطير فيها حباً ولا يجاوب في خرابها قلب قلباً ، ولا يغيرها صيف أو شتاء ، ولا يدوم عليها الا العفاء[١٢] » .

إن أول ما يلفت النظر في علاقة ابراهيم بالنساء السرعة والسهولة اللتان يغزو بهما قلوبهن ، وربما أجسادهن . فهو ما يكاد

---

(١٠) ابراهيم المازني : **ابراهيم الثاني** ، مطبعة المعارف ، القاهرة ١٩٤٣ ، ص ٧ .
(١١) **ادب المازني** ، المرجع الأنف الذكر ، ص ٦٤ .
(١٢) **ابراهيم الكاتب** ، طبعة دار الشعب القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٨٣ .

يفيق في المستشفى من تأثير الكلوروفورم بعد العملية الجراحية التي أجريت له فيه ، حتى تنعقد بينه وبين ممرضته ماري صلة حب وجسد . ويعلل ابراهيم ذلك بأنه « كان صاحب فكاهة وعبث ، وما عرفته امرأة إلا أعجبها منه ما فيه من الدعابة ؛ والفكاهة من اقصر الطرق إلى قلوب النساء[١٣] » . وهكذا فإنه « لم تمض إلا خمسة ايام حتى كان ابراهيم قد تعلق بماري ، وماري قد شغفت بابراهيم ، وحتى صارت غرفة المستشفى فردوس عاشقين ـ إذا صدقت الظواهر[١٤] » .

كذلك فإنه لم تمض ايام قلائل على تعرفه إلى ليلى في الأقصر ، وهي امرأة فاتن لعوب كان يطاردها بمحاولات التقرب والغزل عشرون رجلاً على الاقل من نزلاء الفندق ، حتى كانت قد وقعت في غرامه هو دون العشرين الآخرين[١٥] . اما شوشو ، الصبيحة الوجه ، الجميلة

---

(١٣) **إبراهيم الكاتب** ، ص ٢٤ .

(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٥ . لكن لنقل إن الظواهر لا تبدو لنا صادقة . فالوضع الفيزيولوجي لمن تجري له عملية جراحية لا يؤهله لعقد صلات عشقية في أقل من خمسة أيام من إفاقته من التخدير .

(١٥) هذا اذا صدقت الظواهر . ولكنها هنا ايضاً لا تصدق في رأينا . فالمشهد الذي تنعقد فيه صلة الحب والجسد المزعومة بين إبراهيم وليلى مسروق بتمامه ، وبصفحاته الخمس ، من رواية **ابن الطبيعة** التي كان المازني نفسه قد ترجمها الى العربية عن الكاتب الروسي م . ب ارتزيباشيف . ولما تنبه بعض الدارسين الى هذه السرقة الأدبية ، أقر المازني بها وقال في تبريرها : « بعد شهور (من نشر رواية **ابراهيم الكاتب**) تلقيت نسخة من مجلة **الحديث** التي تصدر في حلب ، واذا فيها فصل يقول فيه كاتبه إني سرقت فصلاً من رواية **ابن الطبيعة** ، فدهشت ولي العذر .. واذكروا أني انا مترجم **ابن الطبيعة** وناقلها الى العربية ، وأن أربعة آلاف نسخة نشرت منها في العالم العربي ، وأني أكون أحمق الحمقى إذا سرقت من هذه الرواية على وجه الخصوص . فبحثت عن **ابن الطبيعة** وراجعتها واذا بالتهمة صحيحة لا شك في ذلك . بل هي أصح مما قال الناقد الفاضل . فقد اتضح لي ان اربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من **ابن الطبيعة** . اربع او خمس صفحات سال بها القلم وانا أحسب أن هـذا كلامي » (مجلة **الرسالة** ، ١٩٣٧/٨/٢) .=

التقاطيع ، التي اكتملت انوثة وإن لم تجاوز السابعة عشرة ، والتي يتركز في عينيها كل جمال روحها وغرارتها وظمئها الى المجهول ، والتي تطالع بالفرنسية موباسان وشو والفونس دوديه وتولستوي ، وحتى فرويد ، فإنها تقع في حب ابراهيم كما لو من النظرة الأولى ، متجاهلة انه ابن خالتها وأنه يكبرها بضعف عمرها وأنه أرمل وأن له من زوجته المتوفاة ابناً يكاد يدانيها سناً ، ومتناسية « كم داعبها وهي طفلة ، وخرج بها للرياضة والنزهة ، وكم ركبت ظهره وزحف بها على البساط ، وكم دفعت كفها الصغير في جيوبه باحثة عن الشيكولاته والحلوى واللعب الدقيقة التي اعتاد أن يشتريها لها[١٦] » .

وبمثل السرعة التي يقتحم بها ابراهيم قلوب النساء ، وربما أجسادهن ، يبادر ايضا الى الانسحاب من المعركة وكأن لم يكن شيء ، وليس في نفسه من مغامرته الا مرارة العلقم والندم والقرف ورمل الصحراء .

فماري الممرضة ، التي تأبى عن الزواج منها لاختلاف موقعه عن موقعها طبقياً ودينياً ، « انصرف عنها ـ في اعترافه بالذات ـ بسبب لا يصرف سواه لفرط ما انطوى عليه من الشذوذ » .فقد دخل عليها مرة وهي نائمة ، فقرفها ، وخرج وهو يقول لنفسه : « ليس ثمة ابشع من منظر الانسان وهو نائم ، فان النوم حالة ذهول ينبغي أن لا يطلع عليها أحد ، ذهول عن الدنيا القائمة القاعدة ، وبلادة حيال حركتها الدائمة . ولقد حاولت ان لا أنظر الى ماري ، ولكني كنت اسمع انفاسها ، ولا استطيع ان احول عيني عن وجهها المتعب المكدود ، وقد

= ونحن لا تهمنا هنا السرقة الأدبية بحد ذاتها ، وانما حسبنا أن نلاحظ ان المشهد الغرامي الفعلي الوحيد الذي تتضمنه رواية المازني لا يمت بصلة لا الى الواقع ، ولا حتى الى الخيال ، وإنما هو مشهد مسروق بقضه وقضيضه .

(١٦) **ابراهيم الكاتب** ، ص ٦٨ ـ ٦٩ .

كان هذا حقيقا ان يدفعني الى العطف عليها ، ولكني احسست بعد برهة ان معين عطفي قد نضب ، وأني لم اعد أعبأ أنائمة هي ام ميتة »[١٧] .

اما ليلى ، فعلى الرغم من أن علاقته بها تطورت ـ على ما يدعي ـ حتى حملت منه ، فقد تخلص منها براحة ضمير اكبر . فهي التي أبت منه الزواج ، وليس هو . وقد عللت رفضها هذا بفلسفة هي أقرب الى فلسفة بعض بطلات الروايات الغربية الانعتاقية ؛ فقد قالت له يوما وقد شعرت انه يهم بان يفاتحها في موضوع الزواج :

« لعلك فكرت في الزواج ؟ هيه ؟ لا أستغرب ان تكون قد فعلت ، فان رأسك هذا دائب العمل كالزمن ، لا يـني ولا يتوقف ، كلا يا صاحبي ، ان الزواج نقلة الى حالة اخرى ... لا نعود بعده ليلى وابراهيم ، كما نحن الآن ، ولا تبقى هناك متعة نستفيدها من تلاقينا وخلواتنا ... لا زواج بيننا . فلنبق هكذا ... دائما ... انت ابراهيم لا اكثر ... وانا ليلى ... لا قيد ولا رباط سوى هذا الحب ... الحر .. الطليق كالعصافير ... لقد خلقنا ـ انا وانت ـ لنحيا هكذا ... لسنا نصلح لذلك الحب التقليدي ... ولكنك لم تقل لي قط انك تحبني ... اوه ... لا تقلها .. لا تبتذل المعنى بلفظه ... لا تقيده ... دعه يطل من العين ويضطرب به الجسم ... او تتكلم العصافير ؟ لا تقل شيئا ... قبلني مرة اخرى ! »[١٨] .

ان نصيرة الحب الحر هذه ، التي تطل علينا كما لو من رواية روسية من سلسلة الروايات النهضوية التي افتتحها تشير نيشفسكي بروايته **ما العمل** ؟ والتي تندرج في خطها رواية **سانين** لارتزيبا شيف التي ترجمها المازني بعنوان **إبن الطبيعة** وسرق منها لا فصلا من

---

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٢٨٢ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

فصولها فحسب بل شخصية ليلى وفلسفتها في الحياة ، نقول ان نصيرة الحب الحر هذه تعفي ابراهيم حتى من تأنيب الضمير . فحالما تعلم ان ابراهيم لا يزال يكن لشوشو عاطفة وحبا تختار طائعة راضية ان تضحي بنفسها وقلبها وجنينها ، فتصور لابراهيم ، حتى تكرِّهه فيها ، أنها عرفت قبله جيشا من الرجال : « من كل صنف وطبقة : من كبار وصغار ، من أقوياء وضعاف ، من ظرفاء وثقلاء ، من مؤمنين وملاحدة ، من ضباط وو ... »[١٩] . وهذا ما يتيح لابراهيم ان يقول عنها بكل راحة ضمير : « يا لها من فاجرة ! » بل اكثر من ذلك : فعندما تودعه الوداع الذي لا لقاء بعده ، عائدة الى مسقط رأسها في الاسكندرية ، لا يتساءل ابراهيم البتة عن مصير الجنين الذي في احشائها منه . وحتى لا يثقل عليه ضميره في يوم من الايام ولو بمثقال ذرة ، فان خالقه الروائي يتدبر لمخلوقته المسروقة نهاية سعيدة : فهي تتزوج من نفس الطبيب الذي ساعدها على اجهاض الجنين .

تبقى هناك شوشو التي صور لنا ابراهيم وكأن حبها جرح فاغر في نفسه أبدا يأبى اندمالا . ولكن هل احب ابراهيم شوشو فعلا ؟ واذا سلمنا معه بأنه احبها ، فهل ارادها رفيقة حياة له ؟ ان حبه لشوشو لم يصطدم في الواقع الا بأوهى عقبة يمكن ان يصطدم بها حب : فأختها الكبرى المتزوجة ، نجية ، وهي امرأة تعيش اكثر حياتها مع العفاريت وقصصهم ، قالت انه لا يجوز لشوشو ، وهي الصغرى بين شقيقاتها ، ان تتزوج ما دام لها اخت ، هي الوسطى بينهن ، لما تتزوج بعد . وما كادت الاخت الكبرى تبدي هذه المعارضة ، حتى اهتبل ابراهيم الفرصة وفر الى الاقصر والى احضان ليلى ، بدلا من ان يحمله حبه المزعوم المتأجج بين ضلوعه على التصدي لتقاليد سخيفة كان

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٦٣ . وهذا التعداد ينمّ بحد ذاته عن الأصل الروسي لليلى : فالملاحدة والضباط ذوو دور أساسي في الرواية الروسية النهضوية .

يمكنه بسهولة ان يتغلب عليها . والدليل على هشاشة هذه التقاليد ان منافسه في حب شوشو ، الدكتور محمود ، تزوج من شوشو بعد زمن وجيز من فرار ابراهيم الى الاقصر ، رغم ان اختها الاكبر منها ، سميحة ، بقيت بلا زواج . وحينما بلغ النبأ ابراهيم « لم يستغرب ولم يخطر له ان يسأل كيف رضيت نجية ان يتخطى الدكتور اختها سميحة »[٢٠] .

ان قراءة رواية ابراهيم الكاتب تبيح لنا ان نصوغ فرضية مؤداها ان بطلها لا يحاول ان يوهم نفسه - ويوهمنا معه - بأن قلبه يتسع لحب ثلاث نساء في آن واحد الا لأن قلبه - او بالاحرى رأسه - لا يتسع لحب أية امرأة على الاطلاق . وهذه الفرضية تجد توكيدا باهرا لها، وتعليلاً ايضا الى حد ما ، في الجزء الثاني من الرواية ، اي في **ابراهيم الثاني** .

ان اول جملة تفتتح بها رواية **ابراهيم الثاني** تؤكد على نحو لا لبس فيه ، اختلال علاقة بطلها بالمرأة : « أصبح ابراهيم ذات يوم مكتئبا ، متبرما ، يشكو الى كل من يلقاه من الاخوان انه لا قدرة له على فهم المرأة »[٢١] . ولكن حتى تكون هذه الجملة مطابقة كل المطابقة للواقع ، فلا بد في رأينا من حذف الظرف : « ذات يوم ».فابراهيم هو على الدوام ، في عقده الخامس كما في عقده الثالث ، الرجل الذي « لا قدرة له على فهم المرأة » والذي لا يستطيع ان يتعامل واياها ، وهو في شرخ رجولته ، الا كطفل تأخر نضجه او كشيخ بكَّر هرمه .

ان اول مظهر لاختلال علاقة ابراهيم بالمرأة اختلال علاقته بزوجته «تحية» : فهو يصارحنا على امتداد الرواية بانه قد ملّها وبأن عاطفته نحوها قد فترت . وهذه بعض شواهد على سبيل المثال لا الحصر :

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .

(٢١) **ابراهيم الثاني** ، ص ٩ .

ـ ما من شك في اني اهمل امرأتي بعض الاهمال ، وما جنت شيئا تستحق به ذلك ،ولا ذنب لها فيما اعتراني من ملل لطول العشرة وفرط الألفة[٢٢] .

ـ إن تحية إحدى عاداته .. فهل يستطيع ان يحتمل خلو حياته من تحية ؟... وساءه هذا اللون من التفكير ، فغضب وصاح بنفسه : ولكن ما الحاجة الى اخراج تحية من دنياي ؟ انه لا يشعر ان حبه لتحية قد ضعف ، وانما يشعر ان به فتورا عنها كامرأة ليس الا ... انها تتوخى ان تكون له صديقا . وهو يحمد منها هذا ، ويراه اطيب واوفق . غير ان تحولهما الى صفة الصديقين اوجد بينهما نوعا من الحياء ... فهما يتكلفان جهدا واضحا حين يحاولان ان يتجاوزا حد الصديقين ويعودا زوجين ، اي رجلا وامرأة ، وهذا عناء ... يزيده فتور الالفة ... ويبدو احيانا ممتعا ولكنه على كل حال عناء ... أفلا يمكن ان تزال هذه الحوائل دفعة واحدة ليعودا كما كانا ؟ ممكن ولا شك . ولكن ما القول في الفتور ؟ ما خير ان تزال الحوائل مع بقاء هذا الفتور اللعين ؟[٢٣] .

وفي ختام الرواية يدير بينه وبين نفسه الحوار التالي :

« قال لنفسه : ان السؤال الاول والأولى بالتقديم ، والذي يقع على المحز ولا يترك سبيلا الى المراوغة والهرب ، هو هل استطيع ان استغني عن تحية ؟ كلا ، لا احسبني قادرا على ذلك او مطيقا له ، وما اظن بتحية الا انها قد صارت عادة لي :

« فقالت نفسه : نعم ... لا غنى عن تحية ، انها عادة لك ... اي ضير في هذا ؟ انتهينا إذن .

« فقال : كلا لم ننته ، فهل انا احبها ؟

---

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٦ .

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٧٢ .

« قالت : يا اخي ، ما قيمة هذا ؟ انك تحبها ولا شك حبا هادئا لا فائرا عارما كما كان في البداية ، ولكل فورة سكون ، ولكل جديد لذته ، ثم تبلى الجدة ، وتذهب معها اللذة ، كالثياب ...

« فثار بها مقاطعا : قبحك الله ، تشبهين تحية بثوب يبلى ويطرح ويخلع على فقير ؟ »[٢٤] .

ولكن هل هذا الفتور لاحق فعلا ، وهل عرف ابراهيم حقا ، في اول عهده بالزواج ، « حبا فائرا عارما » ؟ ان لدينا نصين على الاقل يكذبان ما يحاول ابراهيم ان يلقيه في روعنا - وروعه - من ان « طول الالفة » ، لا غير ، هو الذي فتَّر حبه : نصا من داخل الرواية ، وآخر من خارجها . ففي الصفحة ٧٦ من الرواية ، وبعد ان يؤكد ابراهيم مرة اخرى ان « حبه لتحية ليس بالفائر الثائر ، وانه لساكن جدا ، واشبه بحب المرء لأخته » يضيف للحال : «وقد نسي على كل حال مبلغ اضطرام شعوره في البدايات - اذا كان قد اضطرم - فهو لا يذكر ولا يعرف الا ان تحية صديقته » .ثم ان المازني كان قد كتب قبل اربع سنوات من صدور **ابراهيم الثاني** ، وفي رد له على مقال لتوفيق الحكيم في مجلة الرسالة (العدد ٣٠٤ ، في ١/٥/١٩٣٩) يؤكد بعبارة صريحة ان لا طاقة له على الحب: « نعم ، استطيع ان اصادق واصفو بالود ، ولكن العشق على مثال مجنون ليلى او كما يصفه لنا الشعراء حال لا قبل لي بها ولا طاقة لي عليها ، لأن ذخيرتي من هذه العاطفة نفدت ، وليس في وسع نفسي ان تبذل هذه الجهود مرة اخرى »[٢٥] .

وقد يميل بنا الاعتقاد الى ان ابراهيم ما كان له ان يعرف ضرام الحب مع تحية ، لأنها في الحقيقة زوجته الثانية ، وان زوجته الاولى

---

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٦ - ٢١٧ .

(٢٥) سنرى لاحقاً من هي المرأة التي استنفدت طاقة المازني على الحب .

التي اختطفتها يد المنون في وقت مبكر هي التي ذهبت بكل فورة الحب التي يمكن ان يفور بها قلبه . ان النص الوحيد الذي تركه لنا المازني عن زواجه الاول ينطق بالعكس ، بل يثبت ان ابراهيم عامل زوجته الاولى من اليوم الاول للزواج بمثل ما كان يعامل به زوجته الثانية ، تحية ، من فتور يزعم ان طول الالفة هو الذي اورثه اياه .

« وتزوجت ، وفي صباح ليلة الجلوة دخلت مكتبتي ورددت الباب وادرت عيني في رفوف الكتب ، فراقني منها ديوان شيللي ، فتناولته وانحططت على كرسي ، وشرعت اقرأ ، ونسيت الزوجة التي ما مضى عليها في بيتي الا سواد ليلة واحدة ، وكانوا يبحثون عني في حيث يظنون ان يجدوني ـ في الحمام وفي غرفة الاستقبال وفي المنظرة ـ حتى تحت السرير بحثوا ، ولم يخطر لهم قط اني في المكتبة لأني عريس جديد لا يعقل في رأيهم ان يهجر عروسه هذا الهجر القبيح الفاضح . وكانت امي في المخزن تعد ما لا ادري لهذا الصباح السعيد ، فأنبأوها اني اختفيت كأنما انشقت الارض فابتلعتني ، وانهم بحثوا ونقبوا في كل مكان ، فلم يعثروا لي على اثر ، فما العمل ؟ فضحكت امي وقالت : ليس في كل مكان . اذهبوا الى المكتبة ، فانه لا شك فيها .

« فقالت حماتي وضربت صدرها بكفها : في المكتبة ؟ يا نهار اسود ! هل هذا وقت كتب وكلام فارغ ؟

« فقالت امي بجزع : اسمعي ... كل ساعة من ساعات الليل والنهار وقت كتب ... افهمي هذا واريحي نفسك ، فان كل محاولة لصرفه عن الكتب عبث . .

« وكانت زوجتي تقول الى آخر ايامها ، رحمها الله : ليس لي ضرة الا هذه الكتب »[٢٦] .

---

(٢٦) **سبيل الحياة** ، مصدر آنف الذكر ، ص ٦٧ ـ ٦٨ .

وليس فتور ابراهيم عن زوجته هو المظهر الوحيد لاختلال علاقته بالمرأة . فالاخطر من هذا الفتور والاكثر شذوذا منه ان زوجته ، التي كان صغر سنها يزيد من معاناتها من اعراض زوجها ، كانت تتولى بنفسها احاطته بجو نسوي وفتوي ، «فلا تفتأ تدعو من ذوات القربى ، او من بنات المعارف ، الفتيات الناهدات ، واللاتي ما زلن في عنفوان الشباب . وكانت ترجو بهذا ان يجد بعلها ما ينعشه وينشطه ويميط عنه اذى الاحساس بالشيخوخة المخوفة او المتوهمة »[٢٧] .

وهكذا فان المرأتين اللتين سيدخل معهما ابراهيم الثاني في علاقة شبه غرامية ، وهما ميمي وعايدة ، سيتعرف اليهما « في بيته » بالذات و « بفضل امرأته » .

عايدة ، مثلا ، التي ابصرها ابراهيم لأول مرة من نافذة حجرته وهي « متكئة على درابزون السلم الذي ينحدر الى حديقة بيتها ، وهي في منامة من الحرير الابيض » فراقه منها قدّ أهيف ممشوق ، ومرونة ورشاقة ، فأحس في نفسه شوقا الى معرفتها ، وراح يجهد فكره للاهتداء الى طريقة للاتصال بها ، فما وجد في نهاية المطاف غير زوجته . والغريب ان هذه الاخيرة ارتضت ان تقوم بهذا الدور طائعة راضية . فذات يوم ، وفيما هو يهم بالخروج من البيت مع تحية ، اذا « بجارته نازلة على درجات السلم ، وكانت في ثوب وردي اللون محبوك ، مفصل على قدها تفصيلا يجلو محاسنها كلها ، ويعرض مفاتنها جميعا . وكان نحرها يضيء ، وثدياها الناهدان يبدوان من تحت الثوب بارزي الحلمتين » .فبادر زوجته بالسؤال : « من تكون هذه البنت الحلوة ؟» .فنظرت تحية اليها ثم اليه وقالت : « ألا تعرفها ، انها عايدة ... تعالي يا عايدة ، هذا زوجي يسألني من تكون هذه البنت

---

(٢٧) ابراهيم الثاني ، ص ٩ .

الحلوة .. لن نعرفك بعد الآن الا بهذا الوصف ».ولما غلب الحياء والخفر عايدة واتقدت وجنتاها من هذا الثناء ، قالت تحية : « **الا** يسرك ثناؤه يا عايدة .. ان زوجي ذو عين فاحصة ، وذوق سليم ، اليس كذلك ؟»ولم تكتف تحية بهذا ، بل دعت عايدة الى مرافقتها الى السينما قائلة : « تعالي معنا . لا تخجلي . فان بعلي هذا رجل طيب . وثقي انه اليف لا يعض ».وبعد العودة من السينما اصرت على دعوتها للعشاء معهما ، معللة هذه الدعوة بقولها : « لتتوثق الصلة بينك وبين زوجي ».وفي الايام التالية تحينت كل سانحة لـ« توثيق صلته بعايدة » مع علمها الاكيد بان هذه الاخيرة « أصبى منها وآنق حسنا وانضر شباباً وأكثر رونقاً ».وقد أقدمت « غير مترددة » على هذه التضحية إذ « كان شعور خفي في قرارة نفسها يقول لها ان زوجها سيعرف لها هذا الجميل ويحفظه ، فانها تعده شكورا غير جحود ، ومنصفاً لا يظلم ولا يغبن »[٢٨] .

على ان ابراهيم ، رغم هذه « التسهيلات » كلها ، أبى ان يطور علاقته بعايدة الى اكثر من حدود معلومة . ومع ان عايدة نفسها حاولت اكثر من مرة اغراءه ، الا انه بقي مصراً على ان يعاملها كأب لا كرجل . حدث مرة ان خرجا بمفردهما الى الهواء الطلق « يتقاذفان كرة صغيرة ، يرميها فتلقفها ، فدنت منه والكرة في كفها ، وقلبها يخفق خفقا شديدا ، والقت نفسها على صدره ، واراحت كفيها على كتفيه ، فوقف برهة لا ينطق بكلمة ، ولا يسألها شيئا ، ولم يكن يسعه الا ان يحس بثدييها ، فثنى عينه الى شعرها الناعم المرسل ، وقد رقدت خصلة تحت انفه ، ولكنه طرد هذه الخواطر ورفع عينيه الى السماء . وأفاقت عايدة وصعدت عينها اليه وهي لا تزال على صدره وقالت له بصوت خفيض كالهمس : « بُسني يا استاذ » فتبسم ومال عليها فقبّل

---

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٧٥ ـ ٧٦ .

جبينها ، فرفعت نفسها عنه وقالت:» كأنك أبي. لا لست ابي.لم اعد اطيق صبراً . انت حبيبي . نعم . لا تفتح فمك هكذا كأني رميتك بحجر ... كن منصفا . القاك كل يوم واسمع حديثك واشعر بقربك ، ولا ارى او اسمع سواك .. ومع ذلك احس انك بعيد كنجوم السماء »[٢٩] .

ولم يتنازل ويمنّ عليها ببضع قبلات الا بعد ان هددته بأنها « اذا ظل على تمنعه ستلقي بنفسها على اول رجل تصادفه »[٣٠] .

اما بقية مشهد العلاقة بين ابراهيم وعايدة ـ حتى وفاة هذه الاخيرة من سقم نفسي وجسدي معا ـ فتختصره كلمتان : جموح وكبح ؛ فعايدة « تريد ان تعدو بغير عنان ... وان تعتصر متع الحياة ولذاذات العيش » وابراهيم « يحاول ان يكبح هذا الجماح ، ويردها الى القصد والاعتدال » . هي تريد ان **تكسب** من حياتها ، وهو يحذرها من الاسراف في **الانفاق** فيها ، هي تريد ان تشرب لأنها ظمأى ، وهو يدعوها الى الاكتفاء ببل لسانها[٣١] . وبالرغم من ان هذا القلب لدور الرجل والمرأة (فالمرأة هنا هي العدوانية ، والرجل هو المدافع عن عذرته) يجلل المشهد كله ببرقع من اللاواقعية ، فان ثمة كلمة صدق وحقيقة فاهت بها عايدة ، وتقدم المفتاح لفهم شخصية ابراهيم سلوكا وتفكيرا معا : « الآن اقتنعت انك لا تستطيع ان تحب امرأة »[٣٢] .

وميمي ، بعد عايدة ، هي ايضا امرأة ما استطاع ابراهيم ان يحبها . ما استطاع ذلك رغم انها كانت تمثل له نوعا جديدا من « التوابل » . فقد كانت ميمي « طرازا آخر من الانوثة . لا تشابه تحية ، ولا تشاكل عايدة . شبابها ريان ، وجسمها بض في نصاعة

---

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ٩٢ .
(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .
(٣١) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .
(٣٢) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

لون ، ووجهها كأنما يترقرق فيه ماء الحياة من نضرة النعمة ، رشوف ، عبقة ، لبقة ، لينة في منطقها وعملها ، مطواع ، لا كبر فيها ولا تكلف»[٣٣]. ورغم انه كان أسنّ منها بخمسة عشر عاما ، ورغم انها كانت لا تطالبه بأي شيء سوى ان يحبها ، بدون أي مقابل آخر من زواج او التزام ، فانه كان يبرم بها ويضيق مما « يتجشم في سبيلها » ويعد صلته بها « ورطة » وقد لا يحجم عن تذكيرها بانه ينفق عليها او معها « فوق ما يشير به حسن التدبير » .هذا ان لم يقل لها انه هو الذي يضحي ، وليس هي ، ما دام يحرم نفسه في سبيلها من نساء كثيرات أخر[٣٤] .

وهنا ايضا يكفينا مشهد واحد نختصر به كل تلك العلاقة التي دامت سنتين ، ما كان اسهل على ابراهيم اثناءهما ان « ينال منها كل منال » لولا انه، على عادته ، آثر ان « يقتر عليها ، فلم يعاطها الحب الا بقدر يكفي ان يعفيها من عذاب الالتياح ، وان كان لا يبلغ ان يكون ارتواء » .[٣٥] .

وأما المشهد الذي يلخص الموقف كله ويغني عن كل تعليق ، فهو مشهد ابراهيم مع ميمي يوم كاد الزمام يفلت من يده :

« كاد مرة ينسى نفسه ، ويعدو ما خط ورسم ، فقد رقّ حتى قارب ان يذوب ، ثم هاجه ما به ، فانتفض وانقض عليها يطوقها ويعصرها ويهصرها ، كأنما يريد ان يشق بها ضلوعه الى قلبه وهي تلين له العناق ، وتئن من طيب ما تجد وألمه ، ويلثم فاها ووجنتيها وعينيها

---

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

(٣٤) « ان ميمي تظلمني ، إنها تنسى ما اتجشم في سبيلها لانيلها أكبر حظ من السعادة وأني أعرض عن فتيات كثيرات في وسعي ان اصل سببي بأسبابهن بغير عناء » المصدر نفسه ، ص ١٦ .

(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٢١٢ .

وجبينها وشعرها ـ ويشمه ايضا ـ ويدفع راحتيه متحسساً ، ويملأ قبضته بلحمها كأنما يريد ان يقتطع منه ، وهي مُدار بها كالمسحورة أو المخمورة من دهشة المفاجأة وسرعة التحول من اللين الى العنف ، وحلاوة الاخذ بقوة ، ولسع الرغبة المضطرمة ، وتود لو مضى الى ما يشاء من مدى ، وتشفق ألا يفعل ، وترجو ان يطول امد النشوة . واذا به يدفعها عنه فجأة ، كما جذبها فجأة ، وينأى عنها وصدره كالخضم مضطرب ويقول بجهد واضح : « كلا ، ما ينبغي هذا »[٣٦] .

وهكذا ، ولمرة اخرى ، هي السادسة في روايتين متماسكتي الحلقات ، يثبت ابراهيم الكاتب والثاني معا أنه إن كان يصلح لأن يكون للمرأة « أباً وأخاً وصاحباً » فأصعب الأدوار عليه بالمقابل أن يكون لها رجلاً .

ذلك ان المرأة الوحيدة التي يمكن ان يحبها ابراهيم هي امه ، ومع الأم لا يستطيع الرجل آن يتصرف كرجل .

وهذه النقلة المباغتة الى الأم تنقلنا ايضاً من صعيد الوصف الى صعيد التعليل . فعلى ضوء العلاقة مع الأم نستطيع ان نفهم **لماذا** لا يستطيع الرجل ، الذي لا يحب المرأة ، إلا أن لا يحبها .

إن توفيق الحكيم ، فيما نعلم ، هو الكاتب الأول ، وربما الأوحد ، الذي تنبه الى غياب **المرأة** في حياة المازني رغم حضور النساء الكثيف في رواياته . وقد كتب منذ عام ١٩٣٩ مقالاً في مجلة **الثقافة** بعنوان **أثر المرأة في ادبائنا المعاصرين** أكد فيه على ما للمرأة من دور عظيم في حياة العظماء ، وبخاصة الشعراء والأدباء ورجال الفن والفكر ، فأثرها فيهم « يكاد يعد في حكم الناموس ، فما من شاعر أو أديب أو فنان عاش كل حياته وأنتج كل عمله ، بعيداً عن امرأة أو شبح امرأة أو

---

(٣٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .

ذكرى امرأة » . على ان الحكيم لم يلبث أن استثنى المازني من هذه القاعدة فقال : « إن الكذب هبة المازني ، ولا أجد أعسر علي من البحث عن المرأة في حياة المازني . إن المازني أكثر الكتاب تصويراً لنفسه ولحياته وبيئته ، ومع ذلك فالويل لمن يؤرخ له . إن قدرة المازني في الخيال والاختراع ، واختلاط حقه بباطله ، قد أسدل حجاباً كثيفاً على وجهه الحقيقي . وأنا في الحقيقة عاجز عن أن أستخلص من بين رواياته الكثيرة اللذيذة التي تعج بالنساء المدللات ، والأوانس الرشيقات ، امرأة واحدة أستطيع ان أقول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حياته . على أن الذي لا شك فيه عندي بلا نزاع أن هذه المرأة موجودة بالفعل ، ولولاها ما استطاع المازني أن يكتب قصصاً[٣٧] » .

وقد رد عليه المازني في مجلة **الرسالة** فقال : « لقد كانت في حياتي امرأة دللت الاستاذ توفيق عليها في رسالتي اليه وهي أمي ، فقد كانت أمي وأبي وصديقي . وليس هذا لأنه لم يكن لي أب ، فقد كان لي أب كغيري من الناس ، ولكنه **آثر ان يموت في حداثتي**[٣٨] ، فصارت أمي هي الأب والأم ، ثم صارت على مر الأيام هي الصديق والروح الملهم . وقد استنفدت أمي عاطفَتيْ الحب والإجلال فيّ ، فلم تبق لي حباً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر ، او إجلالاً لسواها . نعم ، أستطيع أن أصادق وأصفو بالود ، ولكن العشق على مثال مجنون ليلى او كما يصفه لنا الشعراء حال لا قبل لي بها ولا طاقة لي عليها ، لأن ذخيرتي من هذه العاطفة نفذت ، وليس في وسع نفسي أن

---

(٣٧) توفيق الحكيم : **تحت المصباح الاخضر** ، مطبعة التوكل ، القاهرة ١٩٤١ ، ص ١٠٢ ـ ١١٧ .

(٣٨) التسويد منا . ولنلاحظ هنا ، قبل العودة التفصيلية الى الموضوع ، تفسير المازني العدائي حتى لموت أبيه وتصويره له على أنه اختيار اختاره هذا الأب .

تبذل هذه الجهود مرة اخرى[٣٩] » .

ان مقدمات هذا الاعتراف المدهش ـ الذي يعز أن نلقي له نظيراً في الأدب العربي ـ ومستتبعاته هي وحدها التي يمكن أن تفسر ذلك الدور الكبير الذي تلعبه الأم في رواية **ابراهيم الثاني** ، هذه الأم التي تتبدى لنا لا على انها المرأة السابعة في حياة الابراهيمين ، الكاتب والثاني ، بل على أنها المرأة الأولى والاخيرة . فهو يصارحنا من مستهل الرواية أنه ان أحب إنساناً حباً حقيقياً أنزله من نفسه « منزلة تقارب ، وان كانت لا تعادل ، منزلة أمه . فإن هذه لا شريك لها ولا مزاحم ، وكلهم يعرف ذلك ، وما من أحد يسوءه أن منزلته عنده دون منزلتها[٤٠] » .

وكل امرأة عنده انما تقاس الى أمه ، وعلى الاخص إذا كانت مرشحة للزواج منه . فعندما عرضت عليه « كريمة » لتكون له زوجة ، وكانت آية من آيات الجمال ومن أسرة عريقة ولما تتجاوز السادسة عشرة من العمر ، راح يوازن بين محاسن الزواج منها ومساوئه ، وكان أول ما خطر بباله من مزاياها أن « في مقدورها بفضل نشأتها أن تتولى أمور بيته وتريح أمه[٤١] » .

وحتى عندما قرر الزواج من تحية بنزوة من نزوات هوى النفس ، وبدافع من شبه حب ، أجرى مقايسة مماثلة ، و « حدَّث نفسه أن تحية لن تكون ربة بيت كأمه . ولكنها أجدَّت له منى .. ومن يدري ! لعل زهرة مطلولة تكون أشهى من حكمة ربة البيت المدبرة ، وعسى أن يكون الفل والياسمين والقرنفل والنرجس والورد على أغيصانه أو في زهريته أجلب

---

(٣٩) نقلاً عن **ادب المازني** ، ص ٤٥ ـ ٤٦ .

(٤٠) **ابراهيم الثاني** ، ص ٣٥ .

(٤١) المصدر نفسه ، ص ٥٠ .

لطيب الحياة ورغد العيش » . ولكن « لم يطل عمر هذا الخاطر سوى هنيهة ثم طرده ونحاه » . ذلك أنه شقّ عليه أن يتصور تحية في دور « زوجة » وليس مجرد « ربة بيت » ، و « راح يقول لنفسه إن المرأة التي يتزوجها ، إذا قسم له الزواج ، تحتاج أن تكون كأمه ، حسن تدبير ، وسيكون عليها أن تؤدي طوائف شتى من الواجبات المختلفة . ولن تكون في بيته للزينة والمتعة وحدهما . كلا فليس هذا جزاء أمه[٤٢] » .

ابراهيم الثاني ما كان يبحث إذن عن زوجة ، بل ، بمعنى من المعاني ، عن خادمة لبيته ولأمه . وفي أحسن الأحوال ، عن صديقة . ولقد كانت أمه نفسها هي خير من يعلم أن أقصى استطاعة ابراهيم أن يصادق المرأة ، لا أن يحبها . وهذا هو معنى وصيتها الأخيرة لتحية قبل وفاتها : « الرجال يحبون أن يكونوا سادة ، لكنهم يكونون بين يدي المرأة الحكيمة أطفالاً رضعاً .. وقد كنتُ لابني أماً وصديقاً . وأخشى الا يهون عليه أن يفقدهما .. وإنك حقيقة أن تحمدي المغبة إذا رضت نفسك على أن تكوني صديقته ، لا زوجته فقط . لا تجعليه يشعر أنه فقد أمه ـ أي صديقته ـ فإنه يتعزى عن فقد الأم ، ولا يتعزى عن فقد الصديقة . والذنب لي ، فقد أنسيته الأم لما صرت له صديقة . لقد كان يفضي الي بما لا تسمعه أم من بنيها أو بناتها لأنه كان يثق أني أفهم وأعذر ... في حجري هذا كان يدفن وجهه ويبكي كالطفل فيتفطر قلبي . فليس أقسى ولا أوجع من بكاء رجل ... نحن النساء يا بنيتى دموعنا قريبة . ولكن الرجل لا يبكي . لم يخلق للبكاء مهما بلغ من لوعة الحزن . فهل تدرين ماذا كنت أصنع ؟ كان يرتد بين يديَّ طفلاً ، فأرتد أول الأمر أماً ، ولا يخجل ، لا هو ولا أنا ، فما يستطيع ان ينسى ، ولا أستطيع أن أنسى أنه رضع من ثديي هذين ، ثم أعود فأصير له صديقاً . لقد كان الأمر أسهل عليّ لأنه رضع من ثديي

---

(٤٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

ولم يرضع منك . ولكنك تستطيعين أن تعوضي ذلك إذا استطعت أن تكوني صديقة قبل أن تكوني زوجة [٤٣] » .

ولكن ما كان لوصية الأم إلا أن تذهب سدى . فتحية ما كان لها أن تصير صديقة لابراهيم ، لأن وحدها المرأة التي رضع ابراهيم من ثدييها كان يمكن أن تكون له صديقة . وهكذا فإن ابراهيم ، مع إقراره بأنه « ما احتملت امرأة مثل ما احتملت تحية منه ، ولا تجاوزت بنت لحواء عن مثل ما تجاوزت عنه » ، كان يحس مع ذلك أن « ليس له صديق ، وأنه فقد الصديق يوم فقد أمه[٤٤] » .

إن كل الطرق تفضي عند ابراهيم الى الأم ، لأنها منها أصلاً تنطلق . والحال ان الطريق من الأم الى المرأة غير سالكة . فالمرأة الزوجة مستحيلة ، لأن الأم لا يمكن أن تُحب أو أن تُعامل كزوجة . والمرأة الصديقة مستحيلة هي الأخرى ، لأنها هي التي ترفض هذه المرة هذا الدور . فقد كان ابراهيم على ثقة وطيدة بأن « الصداقة التي يرجو أن يقيم على حدودها علاقته بميمي » ، مثلاً ، هي « أمتع لهما جميعاً » ، بيد أنه كان يتساءل بينه وبين نفسه : « ولكن هل تقتنع المرأة بالصداقة ؟ أو هل تسمح لها طبيعتها أن لا تخلط الحب بالجنس ؟ » ، وكيف لها أن لا تخلط بينهما ما دام « قطب الرحى في حياة المرأة هو الغريزة النوعية » ؟[٤٥] وبديهي أنه كان يمكن لابراهيم ان يسلك طريقاً ثالثاً ، هو طريق المرأة العدوة ، لكن هـذا الطريق كان ايضاً بحكم المسدود ، لأنه لا يفضي الى المرأة ، وانما بالاحرى الى الجنسية المثلية[٤٦] .

---

(٤٣) المصدر نفسه ، ص ٥٤ ـ ٥٥ .
(٤٤) المصدر نفسه ، ص ١١٢ .
(٤٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٧ .
(٤٦) يجمع أنصار التحليل النفسي المحدثون على أن درجة العداء للمرأة انما تعكس درجة مقاومة عدو المرأة لميوله الجنسية المثلية ، على اعتبار أن الجنسية المثلية هي بدورها =

إن صدود ابراهيم عن المرأة ، أحليلة كانت أم خليلة أم صديقة ، هو في التحليل الاخير صدود عن الجنسية : فما دامت الأم امرأة ، وما دامت كل امرأة حاملة بحكم غريزتها النوعية للجنس[٤٧] ، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبها ابراهيم لا بد أن تكون كائناً بلا جنس . وبما أن مثل هذا الكائن لا وجود له،لا يبقى أمام ابراهيم من حل غير أن يتصرف هو نفسه ككائن لاجنسي . وطريق الرجل الى أن يكون كائناً لاجنسياً هو أن يبقى طفلاً الى ما بعد انقضاء أوان الطفولة أو أن يصير شيخاً قبل حلول أوان الشيخوخة . وابراهيم هو هذا الكائن الذي أصر على أن يبقى طفلاً ما دامت أمه حية ، وانقلب شيخاً حالما ماتت هذه الأم ، فكان العهد الذي لم يعرفه هو عهد الرجولة . وهذا هو معنى ذلك التفسير الغريب الذي فسّر به ابراهيم موت أمه وهو في العقد الخامس : « كان ابراهيم يرى امه في كل مكان ، وكان كل شيء يذكره بها ، وانتابه الارق والوسواس .. وكان منطق هذا الوسواس أعجب من الوسواس نفسه . فكان يقول لنفسه إنه كبر وأسنّ. أليست أمه قد ماتت ؟ والأمهات يمتن في كل سن ، عن بنيهن في كل عمر . ولكن أمه هو قد ماتت وهي مقتنعة بأن به الآن غنى عنها . فما معنى ذلك ؟

= انعكاس لمدى قوة كبت الغرائز الجنسية تجاه الأم . لكن لا بد أن نذكر ان الصدود عن المرأة لا يصل في **ابراهيم الكاتب** كما في **ابراهيم الثاني** إلا فيما ندر الى درجة العداء ، وأن هذا العداء لا ينمّ إلا في أحوال اندر بعد عن ميول جنسية مثلية مكبوتة ولاواعية ، كما في هذا الرأي الذي لا يخلو من غرابة الذي يراه ابراهيم : « لم يكن احترامه للنساء كبيراً ، وان كان على ذلك لا يحتقرهن ، وعنده ان المرأة أداة لبقاء النوع ، وأن جمالها ليس إلا شركاً تنصبه الحياة ويحسن كثيراً أن يتجنب ، وأن **الرجل أجمل من المرأة على العموم** . لأن جمال الرجل الجميل لا يستمد أكثر فتنته ـ كجمال المرأة ـ من الغريزة النوعية » (**إبراهيم الكاتب** ،ص ١٣ ، والتسويد منا) .

(٤٧) ان تقليص الجنسية الى بعدها البيولوجي ، أي اعتبارها مرادفة للغريزة النوعية ، يعني منطقياً قصر الصفة الجنسية على المرأة وعتق الرجل منها. وبالفعل ، إن كل الهدف الذي يرمي إليه الابراهيمان في مواقفهما من نسائهما الست هو أن يثبتا انهما تجسيد واقعي لذلك الكائن الخرافي المذكر الذي لا جنس له .

أليس معناه أنه شب عن الطوق جداً جداً ؟ ودخل مداخل الرجال الذين لا يحتاجون الى تعهد ورعاية ؟ فهو يدلف الآن الى الشيخوخة . لقد كانت أمه تشعره في حياتها أنه ما زال حدثاً بل صبياً صغيراً . وكان هو يشعر بين يديها أن في وسعه ـ بل ما زال من حقه ـ أن يرتمي على صدرها ويرضع ثدييها لا يصده عن ذلك شاربان ولحية ، فكان وجودها يفيض عليه شعوراً قوياً بالشباب والفتوة . وكان يحس أنه لن يكبر ما بقيت حية . فلما فقدها فقد هذا الشعور وأحس أنه ارتفع عن تلك السن التي كان لا يحس أنها تعلو في حياة أمه »(٤٨) .

ان هذا التثبيت على الأم هو ما يجعل الطفالة INFANTILISME المظهر الرئيسي لعصابية ابراهيم . وبالفعل ، ان المقطع الوحيد الذي يتحدث فيه ابراهيم عن « عشيقته » ماري بشيء من الحب والحنو هو المقطع الذي يضفي فيه ابراهيم على ماري قسمات « المادونا » : «..وكر به الفكر الى ماري..ماري السمحة المؤدبة الوديعة ،التي كانت تقرأ في وجهه كل ما يدور في نفسه ، وتسبقه الى ما يطلب قبل أن يتحرك لسانه ، ماري التي فر منها بلا سبب ، وحرم نفسه متعة حديثها ، وأنس محضرها ولذاذة حبها ، ماري التي كان اذا خلا بها يجلس على ركبتيها كالطفل ويسند رأسه الى صدرها ، ويمسح لها وجهها براحته ، وهي تحنو عليه وتقبله ، وهو مغمض العينين »(٤٩) .

وحتى شوشو ، الطفلة التي صارت صبية ، كان يطيب له أن يتحول بين يديها الى طفل ،كمشهده تحت نافذتها وهي تلقي اليه الطعام لقمة لقمة تماماً كما تفعل الام مع طفلها : « .. فصار تحت النافذة فأومأ لشوشو وقال : من هنا ، أطعميني من هنا . فابتسمت . ما أحلى وجهها وأعمق عينيها ! لم يرها قط أصبح ولا أجمل منها اليوم . وكانت

---

(٤٨) **ابراهيم الثاني** ،ص ٥٩ ـ ٦٢ . (٤٩) **ابراهيم الكاتب** ، ، ص ٣٣ .

عينها تنتقل من الطعام الى الارض ، ثم قالت : ولكن كيف أستطيع ؟ تعال إلي ، هذا أحسن . فهز رأسه مصراً وأعلن اليها اكتفاءه بلقمة وقطعة من الجبن أو بضع زيتونات ، واهتز كيانه سروراً بتناوله الطعام على هذه الطريقة . وراق خياله أن تلقي اليه شوشو باللقمة بعد الاخرى ، وأن يتلقف منها ما تلقى ، بل أن تفلت اللقمة وتخطئها كفه وتقع فيلتقطها ويلتهمها بكل ما يعلق بها . ولكن شوشو كانت تهم أن تلقي اليه برغيف كامل حشته ما لا يعرف ، فصاح بها : لا . لا . لقمة لقمة ، من فضلك . فرمت اليه نظرة دل واغتباط ، وضحكت وراحت تطعمه على نحو ما أراد وهو يشعر بالحاجة الى التوثب والقفز ، ولا يكاد يطيق الوقوف على قدميه . وكانت ربما أوهمته أنها ملقية اليه باللقمة فيمد كفيه ليتلقاها فتخيب أمله ، فيضحكان ، ويكون هذا أحلى وامتع[٥٠] .

بل ان هذه الطفلة ، التي كثيراً ما أركبها ظهره وزحف بها على البساط ، دللت ، رغم غرارتها وسذاجتها الظاهرة ، على فهم عميق لحقيقة شخصيته حين كانت تطلب اليه أن يدعها تتصرف بالنيابة عنه قائلة : « إنك كالطفل الصغير يحتاج حتى الى من يلبسه الجورب ! »[٥١] .

إن ابراهيم لا يحدثنا إلا لماماً عن طفولته في الروايتين اللتين تحملان اسمه . واذا صح أن أبا الرجل هو الطفل[٥٢] ، فاننا لا نستطيع تعليلاً لطفالة ابراهيم إلا بالرجوع الى ما قبل تاريخه الطفلي . ومن حسن الحظ أن المازني ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الاقل ، وهما **سبيل الحياة** و **قصة حياة**[٥٣] . وفي هاتين السيرتين نكتشف أن الأم

---

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٦٨ . (٥١) المصدر نفسه ، ص ١٤ .

(٥٢) كما قال الشاعر الانكليزي وليم وردسوورث .

(٥٣) هاتان السيرتان متطابقتان في الواقع في كثير من النقاط . ويبدو ان المازني سحب من =

ليست هي البطلة الوحيدة في « الرواية العائلية » لابراهيم عبد القادر المازني ، بل يقاسمها دور البطولة الأب ، وان تكن بطولته سلبية خالصة .

في الفصل الذي يعقده المازني في **سبيل الحياة** ، تحت عنوان **أمي** ، تطالعنا صورة للأم تكاد تكون نسخة طبق الأصل عما تسميه كتب التحليل النفسي **بالأم الفالوسية والطيبة** .

ولا نحتاج أصلاً الى التوسع في صورة هذه الأم ، فقد سجل المازني ، كما رأينا ، قسماتها ومعالم شخصيتها الرئيسية في **ابراهيم الثاني** . لكنه يلح إلحاحاً خاصاً في سيرته الذاتية على قوة شكيمتها . ومن ذلك قوله : « لا اعرف الامهات كيف يكنّ . ولكني أعرف أمي كيف كانت . وأجمل التعريف بها وأوجز الوصف فأقول : انها كانت **رجلاً** . وأحسب النساء لا يرضيهن ثناء كهذا يسلبهن أنوثتهن ، وان سرهن ما فيه من معنى الإكبار . ولكن أمي لم يكن لها أن تجعله الى شيء من هذا ؛ فقد اضطرت أن تمحق انوثتها في سن يبدأ فيها النساء ـ أو معظمهن ـ يعرفن معنى الانوثة الكاملة ؛ فقد مات أبي وهي في الثلاثين من عمرها .. وكانت أمي على صغر سنها زعيمة الأسرة . وكان أهلي جميعاً يلجأون اليها يطلبون رأيها فيما يعرض لهم ، وفصلها فيما يقع بينهم من مشاكل .. وكانت قوية الشكيمة ، فلا رأي إلا رأيها في الأسرة كلها ، وان كانت صغرى أخواتها . وكثيراً ما كانت تحدثني نفسي أن أنازعها السيادة ، ولكني كنت لا أهمّ بذلك

= التداول لاحقاً **سبيل الحياة** . وهذا ما يفسر أن هذا الكتاب لم يطبع سوى مرة واحدة ، الدراسة الوحيدة التي أرخت للمازني (نعمات أحمد فؤاد : **أدب المازني**) لا تشير اليه على الاطلاق . أما كتابه الآخر **قصة حياة** فلم ينشر إلا بعد اثني عشر عاماً من وفاته والجدير بالذكر أن كتب المازني الأخرى ، وعلى الأخص **خيوط العنكبوت وصندوق الدنيا** ، تشتمل هي الأخرى على شذرات واسعة من سيرته الذاتية .

حتى أرتد ، وكان يكفي أن ترمي الي نظرة وتقول : « استح يا ولد » ، فيتحلل العزم وأهوي على راحتها باللثمات .. تلك هي أمي ، أو تلك هي بعض خطوط الصورة . وإني لجليد في العادة ، ولكن موتها هدني ؛ فقد كانت لي اماً وأباً ، واخاً وصديقاً »[٥٤] .

ويؤكد المازني في **قصة حياة** على هذا المعنى الاخير فيقول : « لقد كان موت هذه الأم الصالحة أوجع ما أصابني في حياتي وأعمقه أثراً في نفسي. ولقد أبيت إلا البقاء في البيت الذي وافاها الأجل فيه ، لأن كل ما فيه يذكرني بها ، ولكني كدت أجن . فقد كنت أتشدد وأظهر الجلد ، ولكني كنت أراها في كل مكان ، وأبصرها تروح وتجيء وأسمع صوتها ، فكأنها لم تمت ، وان كان غيري لا يعرف ذلك ولا يفطن اليه . وتَلِفت أعصابي فكانت هذه الخيالات تسرني أحياناً ، وأحياناً اخرى تفزعني ، فأضطرب وأرتعد . وثقلت علي وطأة الهواجس والوساوس ، وطال الأمر فلم أر علاجاً أحسم به هذا البلاء إلا أن أفارق البيت ، وأنـأى بنفسي عن موطن الذكرى ومثارها على قدر الامكان ، وأقول : على قدر الامكان ، لأن المرء يستطيع أن يهرب من بيت أو بلد ، ولكن أنى له ان يهرب من نفسه »[٥٥] .

وعلى النقيض من هذه الصورة تأتي صورة الأب ، حتى ليكاد بدوره ان يكون نمطاً **للأب الشرير** في الأدب التحليلي النفسي . وهذا

---

(٥٤) **سبيل الحياة** ، ص ١٧ ـ ٢١ .

(٥٥) **قصة حياة** ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٥٧ . وهذا الوصف يكاد يطابق حرفياً ما جاء عن وفاة الأم في **ابراهيم الثاني** : « ولكنه على فرط تجلده لم يستطع البقاء في البيت ، فكان يرى أمه في كل مكان ، وكان كل شيء يذكره بها . وانتابه الأرق والوسواس . وتلفت أعصابه حتى صار يشق عليه أن ينام وحده على سريره ، واحتاج أن يشعر بانسان آخر الى جانبه . وكان هذا الاضطراب يخجله ، فتحامل على نفسه وأخفى ضعفه .. ولكنه ظل لا يطيق البيت فتحول عنه الى سواه وان كان عزيزاً عليه ، حافلاً بالذكريات الحبيبة اليه » (ص ٥٩ ـ ٦٠) .

الأب لم يمارس شرّه ضد الابن نفسه بقدر ما مارسه ضد الأم المعبودة ، المصنّمة . وهذا من الشر منتهاه :

- « مات أبي ، وأمي في الثلاثين من عمرها ، وقد أذاقها في حياته ما سوَّد الدنيا في عينيها وأنساها أنها امرأة كالنساء »(٥٦) .

- « لم أعرف أبي كما ينبغي أن أعرفه ، فقد مات قبل أن اكبر ، ولكن القليل الذي عرفته مضافاً الى الكثير الذي سمعته يقنعني بأنه « هـو » لم يكن يساوي الظفـر الـذي يطيـره المقص من إصبـع أمي »(٥٧) .

- « كان ابي - رحمه الله - مزواجاً ، وكان حبه للتركيات وافتتانه بهن عجيبين ، ومن فرط حبه لهن كرهتهن أنا ؛ وكان يذهب كل بضعة أعوام الى الآستانة ، فيبقى فيها ما شاء الله أن يبقى ثم يعود بزوجة من هناك يعايشها سنوات ثم يملها ويشتهي غيرها ، فيسرحها بإحسان ويجيء بغيرها ، وهكـذا »(٥٨) .

- « كان أبي مشغولاً عنا بزوجة جديدة ، وكان عمله يضطره الى السفر الى استنبول ، فكان يقضي هناك ما شاء الله أن يقضي - شهوراً أو عاماً أو قرابة ذلك - ثم يعود ومعه زوجة .. وأظنه كان يحب التركيات ويؤثرهن على سواهن ، وعسى أن يكون قـد راقه منهن بياضهن وحسن التدبير والنظافة والطاعة والأدب ، فإن يكن ذاك فما ورثت عنه إلا نقيضه . ولست أعني - كما لا احتاج ان أقول - أني احب الوساخة وسوء التدبير وقلة الادب ، والعياذ بالله ، وانما أعني أن اللون الاسمر آثر عندي وأحب إلي ، وأنه اذا اجتمعت اثنتان ، واحدة بيضاء والاخرى سمـراء ، وكانتـا من الحسن في منزلـة واحدة ، فالسمراء عندي أجمل وأندى على القلب ، وعسى أن يكون هذا من

---

(٥٦) سبيل الحياة ، ص ١٧ .

(٥٧) قصة حياة . ص ٣٣ .

(٥٨) سبيل الحياة ، ص ١٧ .

التعصب لأمي ولنفسي ، فإني أسمر أو الى السمرة أقرب »[٥٩] .

إن الأب ، الذي هو في المجتمعات الابوية منبع القيم ، يتحول ، كما نتبين من النص السابق ، الى مصدر للقيم المضادة . وبالمقابل ، فإن الأم ، التي لا يجد المازني من وصف يثني به عليها سوى قوله عنها إنها كانت « رجلاً » ، تقوم مقام الأب في تعيين القيم وتحديد معايير السلوك والحياة . والخطاب التالي الذي يوجهه المازني الى أمه ، والذي هو أقرب في بعض تعابيره الى الصلاة التي يرفعها العابد الى المعبود ، يغني من هذا المنظور عن أي تعليق :

« اسمعي .. انك عندي بمنزلة لا تدانيها منزلة ، أنت خير الناس وسيدة الدنيا ، وكل من عداك هباء . واسمعي أيضاً . أنا أحاول أن أحيا حياة فاضلة لأنك معي في الدنيا . مجرد شعوري بوجودك يرفع نفسي ، ويعصمني من كثير ؛ وما هممت بشيء إلا رأيتني أسأل نفسي ـ هل ترضى عنه أمي لو علمت أو لا ترضى ـ فأقدم أو أحجم تبعاً لجواب السؤال . ولو خلت دنياي منك لما بقي شيء يصدني عن الشر والرذيلة ؛ ولست أطيق البعد عنك لحظة ولكني مقتنع أنه لو كان أبي حياً لما أمكن أن أحتمله ، ولا أطقت أن أعيش معه تحت سقف واحد ، ولعل ذاك لأنك ـ وانت سيدتي ـ تدعينني أشعر أني أنا السيد ، ولكني أظن السبب أني أحبك وأجلّك ، وأني مدين لك بكل ما جعلني كما أنا ؛ أطال الله عمرك »[٦٠] .

ولعلنا لا نغالي اذا قلنا إن هذا التصنيم للأم ، مضافاً اليه بعض الاستعدادات الوراثية والتكوينية التي لا مجال هنا للخوض في تفصيلها ، هو الذي وضع المازني ، أو بالاحرى **بطله** ابراهيم ، على

---

(٥٩) **قصة حياة** ، ص ١٧ .

(٦٠) المصدر نفسه : ص ٣٣ .

طريق العصاب . وخلافاً لما يذهب اليه النقد ، فإننا لا نرى ان المازني «كان عصبي المزاج من جراء إصابته بالنوراستنيا في شبابه سنة ١٩٢٠ »[٦١] ، بل نرى على العكس أن هذه النوراستنيا ، التي جهر المازني بإصابته بها في اكثر كتبه[٦٢] ، كانت نتيجة ـ لا علة ـ لمزاجه العصبي ، أي لتثبيتاته الطفلية العصابية .

لقد كان المازني يعاني ، منذ طفولته ، من عدد من الأرهبة PHOBIES ، وعلى الاخص رهـاب النار ورهاب الفرو والدببة[٦٤] ، ورهاب الثعابين والحشرات والهوام بأنواعها[٦٥] . والارهبة الطفلية ، كما هو معروف ، مقدمات للأعصبة الراشدية ، هذا ان لم تكن شرطها اللازم . وبالاضافة الى ذلك كان المازني متطيراً[٦٦] ، ويعاني معاناة شديدة من هجاس المرض[٦٧] HYPOCONDRIE . وجميـع هذه

---

(٦١) نعمات احمد فؤاد : **ادب المازني** ، ص ٥٥ . وهذه المؤلفة تشتبه اشتباهاً ، في أحد هوامش كتابها ، بوجود ميل أوديـبي لدى المازني ، ولكنها تبادر فوراً الى النفي بأن يكون هذا الميل ، الذي غذته « ظروف المازني في طفولته » ، قد وصل لديه الى « ما يسميه فرويد عقدة اوديب » (ص ٢٤٦) .

(٦٢) ابراهيم الثاني ، ص ١٧٧ . **سبيل الحياة** ، ص ٥٢ . **خيوط العنكبوت** ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٤ ، ص ١٢٠ ، الخ . وبالمناسبة ، يحدد المازني في **ابراهيم الثاني** ان إصابته بالنوراستنيا كانت « في صباه وعانى تبريحها سنوات » (ص ٦١) .

(٦٣) **قصة حياة** ، ص ٤٩ .

(٦٤) **سبيل الحياة** ، ص ٣٩ ـ ٤٠ .

(٦٥) **ابراهيم الثاني** ، ص ١٧٩ .

(٦٦) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ ـ ١٨٠ .

(٦٧) المصدر نفسه ، ص ٦٤ ـ ٦٧ . ويروي المازني في **خيوط العنكبوت** أنه كان في عنفوان شبابه « سقيم الأعصاب مضطربها » وأنه « بلغ من سوء حاله وتلف أعصابه أنه كان يقصد الى دار الكتب ويقضي فيها ساعتين أو حوالي ذلك يقرأ وصف الأمراض وأسبابها وما تحدثه وما تؤدي اليه . ثم يسأل نفسه : أي هذه الأدواء بي » . وكان يتوهم ، فيما يتوهمه ، أنه مصاب بالسل وبالسرطان (ص ١٠٨ ـ ١١١)

التظاهرات ـ أو الاختلالات ـ النفسية انما تنمّ عن مشاعر ذنب وإثم مكبوتة في اللاوعي ، وما النار والدب (ممثل الأب ؟) والافاعي والحشرات وفأل النحس والامراض المتوهمة إلا بدائل رمزية للعقوبة التي يُفترض ان تُنزل بكل من تساوره مثل تلك المشاعر الآثمة . وهذه المشاعر هي في مذهب التحليل النفسي اوديبية بالضرورة ، كما ان العقوبات المتوهمة أو الرمزية ما هي إلا بدائل عن العقوبة القصوى التي يخشى الابن الاوديبي أن ينزلها به الأب : الخصاء .

ولدينا نص واحد على الاقل يعترف فيه المازني بقوة ضغط لاشعوره عليه ، وبأن أخشى ما يخشاه أن يستغل عقله الباطني ساعات الضعف أثناء المرض والحمى ويقتحم حواجز الدفاع والرقابة التي ينصبها العقل الواعي ، فيهذي بما لا يجوز البوح به ويفشي ما كتمانه واجب : « كان شر ما أخشاه وأتقيه أن أصاب بالحمى لا لأنها طريق الموت ، فإن كل شيء طريقه ، بل لأنها تكون أحياناً مصحوبة بالهذيان ، وقد يفشي المرء وهو يهذي بعض ما كان يحرص على كتمانه »[٦٨] .

ونحن نصادر على أن المشاعر الاوديبية الآثمة هي وحدها التي يمكن أن تبث في النفس مثل هذا الخوف من الهذيان اللاإرادي الذي الى جانبه لا يبدو الموت نفسه مخيفاً .

وعندنا أن المنبع الدفين لمشاعر الإثم هذه هو التماهي بين الأم والزوجة في الأعماق النفسية للمعصوب الاوديبي . فتصنيم الأم يضعها في قطب مقابل للزوجة كحاملة للجنس ، والمفروض بهذين القطبين ألا يلتقيا ابداً ، وهذا مطلب صاغته البشرية منذ أن خطت أولى خطاها في طريق الانتقال من الحالة الوحشية أو الطبيعية الى

---

(٦٨) سبيل الحياة ، ص ٥٢ .

الحالة الحضارية[٦٩] . والحال أن المعصوب الاوديبي هو بالتعريف الانسان الذي ما انفصلت لديه - أو في لاشعوره على الاقل - الزوجة عن الأم ، والأم عن الزوجة ، ومن ثم فهو الانسان الذي لم يفلح ، بصورة او بأخرى ، في إتمام عملية تصنيم الأم الى حد اللاتجنيس الكامل .

ولقد رأينا في تحليلنا لروايتي **ابراهيم الكاتب** و **ابراهيم الثاني** أن ابراهيم ما استطاع أن يحب المرأة لأنه يحب أمه . وهذا معناه أن هربه من المرأة محاولة لسد الطريق على مشاعر الاثم كيلا تطفو الى السطح . ولكن هذا معناه ايضاً ان مشاعر الاثم كامنة في اعماقه السحيقة حتى قبل الاتصال بأية امرأة . ولو أن المازني لم يكتب سوى هاتين الروايتين لعزّ علينا أن نقنع القارىء بحقيقة مشاعـر الاثم المحرمي لدى بطله ابراهيم . ولكن لدينا لحسن الحظ رواية ، او بالاحرى قصة ثالثة - ناضجة فنياً الى حد بعيد - هي **عود على بدء** التي أصدرها المازني في العام نفسه الذي أصدر فيه **ابراهيم الثاني** ، أي ١٩٤٣ . وفي هذه القصة يقدم لنا المازني المادة أو القرينة التي يمكننا أن نتمم بها أطروحتنا : فابراهيم الراشد الهارب ، في الروايتين اللتين تحملان اسمه ، من جنسية المرأة صوناً لصنمية الأم ، يعكس الآية في **عود على بدء** ويزيح النقاب عن ابراهيم الطفلي المتورط في تجنيس الأم الى حد انزالها منزلة الزوجة .

القصة ، كما يشير عنوانها ، تروي أربعا وعشرين ساعة من حياة رجل عاد طفلاً . فالشيخة صباح ، قارئة الغيب ، تنبأت لابراهيم

---

(٦٩) مشهورة وبديعة هي قولة كلود ليفي ستراوس في **البنى الاولية للقرابة** : « قبل تحظير المحارم لم تكن الثقافة قد ولدت ، ومعه كفت الطبيعة عن الوجود لدى الانسان كملكوت مستقل . فتحظير المحارم هو السيرورة التي بها تتجاوز الطبيعة نفسها » .

بأنه « سيعطى ما لم يطلب ، ويؤتى ما لا يباع ويشرى ، ويُسلبه في اليوم نفسه»[٧٠]. وهكذا كان ، ولكن في الحلم . فقد نضي ثوب الرجولة عن ابراهيم وفتح عينيه على نفسه ، في الحلم ، فإذا هو طفل في العاشرة من العمر ، واسمه التصغيري « سونه » واليوم هو يوم عيد ميلاده . وهذه العودة الى البداية الاولى ، الى الطفولة ، تأخذ شكلاً فصامياً : فابراهيم يزدوج الى شخصين : ابراهيم الذي نعرف ، وهو رجل أتم العقد الخامس من العمر ، وله زوجة وابنان ، وسونه ، الطفل الذي كانه ابراهيم قبل عقود اربعة من الزمن والذي اضطر ابراهيم إلى أن « ينكمش » في جسمه . والقصة تتحرك ضمن وعيين : وعي سونه الذي لا يعي اكثر مما يمكن لغلام في العاشرة من العمر أن يعيه ، ووعي ابراهيم الذي يستوعب وعي سونه ويراقبه وينقده ، ولكن دون أن تكون له مقدرة على التدخل في مجرى الأحداث : فهو ، على رشده ، أسير جسم سونه الطفلي .

ولكن ما الحلم أساساً ؟ أليس هو غزوة يقوم بها اللاوعي لعالم الوعي ؟ أليس هو بمثابة جسر أو ممر واصل بين مقصورتي الشعور واللاشعور ؟ وحين يقرأ ابراهيم في عقل سونه ، أفليس كأنه يقرأ في ما قبل تاريخه أو لاوعيه الذاتي ؟ لقد كان فرويد لجأ الى اكثر من تشبيه لبيان طبيعة العلاقة بين الشعور واللاشعور ، ولكن المازني ، بما أوتيه من حس فني ، مثَّل على العلاقة بين هاتين الهيئتين النفسيتين ـ رغم جهله النظري بها ـ تمثيلاً بديعاً لو قيض لفرويد أن يطلع عليه لتبناه قطعاً ولاستغنى به عن كل تشبيه سواه . يقول المازني :

« أتعرف ذلك الصندوق الذي يضعه بعضهم لبريده على بابه وفي أسفله رقعتان كتب على إحداهما « موجود » وعلى الاخرى « غير

---

(٧٠) **عود على بدء** . سلسلة اقرا ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ٧ .

موجود » ولا تبدو واحدة إلا بحجب الاخرى ؟ كان هذا حالي فيما احس . فأنا تارة افكر بعقلي القديم الذي كان لي في صورتي السابقة ، وأصدر فيما أعمل عن وحيه ، ثم يُنحَّى هذا العقل ، او يطرح في زاوية وركن ، أو يحجبه حاجب ، ويظهر العقل الجديد الذي يلائم حال الطفولة التي رُددتُ اليها ، وهكذا دواليك »[٧١] .

ويعود المازني في مقطع لاحق الى هذا التمثيل نفسه ، ولكن في إخراج جديد :

« اني أراني كبيت ذي شقتين أو جناحين ، فلا أدخل واحدة إلا بالخروج من الاخرى ، ومتى كان فتحُ باب من هذه ، اغلق باب تلك ، وإن هذا ليكسبني ازدواجاً ورحابة ، ولكنهً يكلفني شططاً ، فإن احدى الشقتين يجب ان تظل سراً مطوياً ، وإلا حلّت بي متاعب لا ينقصني أن أعانيها ، وستسكن هذه الشقةَ وطاويط الخواطر السود »[٧٢] .

على أن هذين التشبيهين يحتاجان مع ذلك الى بعض التعديل : فالعلاقة بين الشعور واللاشعور ليست ميكانيكية الى هذا الحد . فلنتصور أن صندوق البريد أصابه خلل ما ، فظهرت في أسفله الرقعتان : « موجود » و « غير موجود » في آن معاً ؛ أو فلنفترض ، على ما في ذلك من استحالة منطقية ، أن ساكن ذلك البيت ذي الشقتين دخل الى الشقة من دون ان يخرج من الشقة الاولى ! وكذلك حال العلاقة بين الشعور واللاشعور في الحلم؛ فـ « الوجود » و « اللاوجود » متزامنان ، و « الشقتان » متصلتان ومتنافذتان بغير ما أبواب .

فماذا كان المشهد الأساسي الذي انبجس عن هذا التداخل بين دائرتي الوعي واللاوعي ؟ لقد كان بدوره تداخلاً بين صورتي الزوجة والأم :

---

(٧١) المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

« ابصرت باباً مواربا الى يساري فنظرت منه . وقد أنسيت أني قد صرت هذا الذي لا أعرف من هو ، فأخذت عيني سيدة كدت أهجم عليها حين وقع عليها بصري ، فقد كانت هي زوجتي بعينها، ولكن شيئاً في جلستها وهيئتها وثيابها ردني وكبحني عن الاندفاع ، فقد كانت إحدى ساقيها ملتفة بالاخرى ، ولا أعرف زوجتي تفعل ذلك ، وكانت في حجرها كرة من الخيط وفي يديها مسلتان تنسج بهما الخيط ، وامرأتي لا ترى ان تشتغل بهذا عن معابثتي ... وهذه شعرها فينان مفروق من الوسط ومرسل الى الخلف ، وفي شعر امرأتي شيء من التحجن ، وهي ترفعه فوق الجبين وتلويه .. وخطر لي أن لعل هذه « ماما » ، وخفت ألا تكون ، وحرت ماذا أصنع وكيف أخاطبها »[٧٣] .

هذا التداخل ، أو هذا التلابس والتماهي بين شخصيتي كل من الزوجة والأم ، مع ما يصاحبه من ازدواجية في المشاعر والتباس في الاحاسيس ، سيكون هو المحور الذي تدور من حوله أحداث القصة ، وسيؤكد عليه المازني مراراً وتكراراً بإلحاح لا يمكن إلا أن يكون محكوماً بقانون من قوانين الحياة النفسية ، وليس ابن المصادفة . وهذه بعض أمثلة :

- « هذه السيدة التي رأيتها جالسة تنسج ، بدت لي أول الأمر زوجة ، فدار في نفسي لها ما يدور في نفس الرجل لامرأته ، ثم إذا بشيء يحجب هذه الناحية من إدراكي ، أو يغلق طاقة ويفتح أخرى ، فأرتد غلاماً ينط ويلعب ، ويرتمي على حجر السيدة ، ويكون معها كما يكون الولد مع أمه »[٧٤] .

- « هذه السيدة المزدوجة الشخصية التي أراها تارة اماً وتارة زوجة »[٧٤] .

---

(٧٣) المصدر نفسه ، ص ٣٦ - ٣٧ .

(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .

- « لست هذا الغلام الذي تسمونه « سونه » وما كنت آعرف أن هذا اسمه إلا بعد أن نادتني به أمي .. وهي ايضاً ليست أمي بل زوجتي .. قولي ما شئت وظني بعقلي الظنون ، فما عدت أبالي ، ولكنها الحقيقة »[٧٥] .

- « ما كان لي لـذة في مجالسة امرأة يخالط إحساسي بأنها أمي إحسـاس آخر بأنها زوجة »[٧٦] .

- « إن هذه الأم رقيقة القلب حنانة ، وهي الى هذا تشبه زوجتي ، بل هي هي بعينها ، فأنا لا أشعر أني فارقت زوجتي ، وان كنت قد حرمت ما يجنيـه الزوجان من متع القرب ، ومن الهين رياضة النفس على هذا الزواج الروحاني »[٧٧] .

وازدواجية الام - الزوجة هذه تستتبع منطقياً ازدواجية مناظرة في شخصية « سونه » : فمن المحقق أن سنه وجسمه لا يسمحان له بأن يكون اكثر من **ابن** ، ولكنه في بعض تصرفاته يدلل ايضاً على أنه **زوج** ، وذلك على وجه التحديد عندما تدعو الحاجة الى الدفاع عن الأم بوصفها زوجة . فقد فاجأ سونه حديثاً دار بين عمه وأمه كان له في نفسه « وقع اللطمة القوية » . وكان سونه قد قدم لنا صورة عن هذا العم هي آية في البشاعة والدمامة ، فهو رجل « كل شيء فيه ثقيل ، تنفسه حشرجة ، وصوته ضوضأة ، وضحكه قرقعة ، وكرشه برج دبابة ، وشعرات شاربيه فتلات حبل مقروضة ، وعينه - والعياذ بالله - شفر متفتل ، وجفن محمر لا هدب له ، وماء يسيل ، وأذنه مسترخية من رأسها ومنكسرة على وجهها كأذن الكلب ، ورأسه عـلى شكل البيضة ، وقد ذهب أكثر شعره ، وبقيت له طرة ، شعراتها متفرقة

---

(٧٥) المصدر نفسه ، ص ٥٧ .
(٧٦) المصدر نفسه ، ص ٧٦ .
(٧٧) المصدر نفسه ، ص ١١٧ .

صلبة كأنها الشوك »[٧٨].ومع أن هذا العم كان يحب سونة حباً جمـاً. ويغدق عليه قبلاته وهداياه ، ويقوم له مقام الأب ـ فقد كان والد سونه توفي قبل سنوات ـ إلا أن سونه كان يقابل ملاطفاته وقبلاته بنفور ومقت ، ويصر إصراراً عجيباً وذا دلالة على تصويره لنا في أبشع صورة كاريكاتورية ممكنة : « كان هذا العم يأبى إلا أن يجلسني على ركبته ، ولا أكاد أفعل حتى تدفعني كرشه وتـدحرجني ، فيقهقـه ويطخطخ ، فيبح ويسعل سعالاً مشقوق الصوت ، ويسيل لعابه على ذقنه ، ولا يخطر له أن يخرج منديلاً يستر به هذا الفم الأفوه الذي كأنه باب كهف ، وما فيه من لثة ذابلة ، وأسنان مسودة ، سفلاها خارجة من الفك وعلياها متقاعسة .. وكنت أنفر من هذا العم الذي رميت به من حيث لا أحتسب ، وأمي تدعوني بغمز العين أو إشارة اليد الى المراضاة ، فلا يزيدني هذا إلا تقطيباً وجفوة ، وهو لا يفطن إلى ما بي أو لا يحفله ، ولا يكف عن ملاطفتي وممازحتي ، ممازحة الفيل للقط ، كأنه موكل برياضتي على احتمال المكاره[٧٩] .

بديهي أن هذه المبالغة الكاريكاتورية تحمل سمة قلم المازني ككاتب ساخر متتلمذ على مارك تـوين ، لكن هذا التهكم الـلاذع الكاوي ، الصادر عن غلام ما تجاوز العقد الأول من عمره ، هو في الوقت نفسه فعل دفاع وانتقام . فدمامة العم هي الصورة التي لا بد أن يتبدى بها في نظر الغلام كل رجل يحاول اقتحام مملكته ويتطلع الى أن يكون مزاحمه في قلب الأم ـ الزوجة . وهكذا فإن ذلك الوصف الكاريكاتوري للعم لا يعود ضرباً من السخرية معلقاً في الهواء ، وإنما مقدمة ضرورية لمفاجأة سونه لعمه وهو يلقي على مسامع أمه في يوم عيد ميلاده هذه العبارات : « إنك تعلمين ما أنطوي عليه لك من زمان

---

(٧٨) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

(٧٩) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

طويل .. فما قولك في أن نجعل هذا العيد مزدوجاً ؟ إنك تعلمين أني أنا وأخي عليه رحمة الله أحببناك وتنافسنا عليك . وقد آثرتِه علي واخترته دوني ، فنزلت على حكمك ، وكنتِ على حق ، فإنه كان خيراً مني . ثم اختاره الله الى جواره . فأكرمتك ونزهتك عن الالحاح عليك بحبي لك . وتركت لك هذه المهلة الطويلة ـ سبع سنوات كاملة ـ وأحسب أن في سبع سنوات من الترمل الكفاية . ثم إن سونه يحتاج الى عنايتنا ورعايتنا وتعهدنا معاً ، وأنت وحدك لا تقدرين على شيء ... »[٨٠] .

وهذا الكلام لم يطرق أذني سونه بصفته ابناً ، بل بصفته زوجاً بالاحرى ، ولسوف يحمله على مواجهة العم مواجهته لرجل غريب دخيل يبغي انتزاع زوجته منه . ولندع الكلام لسونه : « لم أطق أن أسمع غير ذلك .. هذا العم الذي راجعت نفسي في أمره وأقنعتها بأنه رجل طيب كبير القلب ، لم تخطىء فراستي فيه أول ما وقعت عيني على دمامته المجسدة ! وهو الآن يراود أمي ! بل زوجتي .. أي نعم زوجتي التي يموهها الحلم ويزوِّرها ، ويلقي في حجرها صوفاً تنسجه ، ليوهمني أنها غيرها وأنها أمي ! فيا له ـ الرجل لا الحلم ـ من سفيه مستهتر ، ومتهتك سادر ـ لا يبالي أن يخطف زوجات الرجال وهم ينظرون أو يسمعون .. ويزعم الخبيث المحتال أنه إنما يفعل ذلك رقة على ولدها ـ الذي هو أنا فيما يتوهم وتتوهم معه ... بففف ! لم تبق عندي ذرة للشك فيما صار أهلاً له . وآليت لأكونن أبغض الناس اليه ، وأثقلهم عليه ، ولأوقدن ناراً تزغرد شعاليلها ، ويسطع مريجها ، ويضرب لظاها عليه مثل الخباء . وكلما تفرق عنها ما يسعرها أو خبا شواظها ، حششتُ لها حتى تعود ذات معمعة وقرقعة كضحكته الثقيلة ، وحينئذ نرى أيهما يطيب له : الزواج أم الفرار »[٨١]

---

(٨٠) المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

(٨١) المصدر نفسه ، ص ٤٩ ـ ٥٠ .

وبديهي أن سونه ، الذي هيضت كرامته كرجل ، لا يملك ، بحكم الجسم الذي حشر فيه حشراً ، إلا أن يتصرف كالاطفال : فهو يدس في فراش العم كيساً من النمل ـ وكم تمنى لو كان كيساً من الافاعي والعقارب ـ فيطيش صواب العم ويظهر من الجلافة والغلظة ما ينفّر منه الأم،ويخرج سونه من المعركة منتصراً وقد احتفظ بـ «زوجته ».وهذه «الزوجة»لن تكون حياة ابراهيم ـ بعد أن ينضو عنه ثوب الطفولة ويطوي صفحة « سونة » ـ إلا دليل إخلاص ووفاء لها ، يجدده ما تجددت سنيّ عمره . ولن تفلح أية امرأة اخرى ، ولا حتى أية زوجة ، في أن تحل محلها في قلبه ، لا في حياتها ولا حتى بعد مماتها .

من الممكن الاعتراض بطبيعة الحال على النتائج التي استخلصناها من قراءتنا السريعة[٨٢] لقصة **عود على بدء** بأن المسألة كلها لا تعدو أن تكون حلماً ، وأن الحلم نفسه متخيل . ولكن أليست أوالية التخيل مشابهة لأوالية الحلم ؟ أليس التخيل ، كالحلم ، باباً

---

(٨٢) كان في وسعنا ان نستخلص من **عود على بدء** استنتاجات اخرى بعد ، وعلى الأخص ما يتعلق منها بالصورة « البناتية » التي يقدمها « سونة » عن نفسه . فرفاقه يدعونه « سونه هانم » ، وشعره « بناتي جميل » وصوته « ستاتي ناعم » وأمه تربيه « تربية البنات » وتلبسه « لباس البنات » . وإذا تكلم في التلفون « ظنه بعضهم فتاة لأن صوته كصوت البنات ، وراح يغازله ويحاول أن يتعد معه » . وهو مع رفاقه دوماً معتدى عليه ، ولم يكن قط هو البادىء بالعدوان . وأكثر ما يعتدي عليه رفاقه بأن يرشقوا « الورد في شعره » وينثروا « غلائل الزهر عليه تشبيهاً » له بالبنات وتشنيعاً عليه » . وان فعلوا ، أضافوا القول الى الفعل وصاحوا به هازئين : « ما أحلى الورد في شعرك .. لو كان الوقت اتسع لضفرنا لك اكليلاً .. يا خسارة .. اذ لكنت كالعروس ليلة الزفاف ! ..
وهذه الاستنتاجات « الاخرى » تفتح باباً ـ لم نطرقه إلا بخجل ـ الى تفسير بالجنسية المثلية لإحباطات الابراهيمين على صعيد العلاقة بالمرأة ولأطوارهما التي يسميانها هما نفسهما « غريبة » .

يشرع على عالم اللاوعي ؟ وهل من العبث أن يكون التخيل قد سمي ايضاً حلم يقظة ؟ وهل الشرود ونسيان النفس الذي يصاحب التخيل وحلم اليقظة إلا عديل حالة النوم التي ترتفع فيها الحواجز الفاصلة بين منطقتي الشعور واللاشعور ، فيتاح للأحلام أن تتكون وأن تكون ترجمان اللاشعور وممثلته في مملكة الشعور ؟ وحتى لو كنا من خصوم النظرية السريالية عن « الكتابة الآلية » وأكدنا على العكس أن الكتابة فعل وعي ، فليس لنا أن ننكر أن ما يميز وعي الفنان عن وعي العالم أو الفيلسوف ، مثلاً ، هو انه وعي منفتح على اللاوعي وأنه يمتح ، في ما يمتح،من الذاكرة اللاشعورية ويعيد تشكيلها.ومهما يكن من أمر فإن المازني نفسه يقر ، أو بالأحرى يكرر الاعتراف بأنه « كثيراً ما يدفعني الى الكتابة إحساس غامض ، إلا أنه من القوة بحيث لا يسعني مغالبته فأتناول القلم ، وانا كالمسحور ، وكأن القلم هو الذي يثب الى يدي ، كما ينجذب الحديد الى المغناطيس . وأسرع في الكتابة وأمضي فيها الى غايتها المقدورة ، شأني في ذلك شأن الذي يسير وهو نائم ، ينهض من فراشه ويخطو ، ويذهب هنا وههنا ، ويتكلم أو يباشر بعض الاعمال ، ولكن وعيه ليس تاماً ، وإرادته لا دخل لها في شيء مما يصدر عنه(٨٣) ». هذه الغيبوبة عما في الوجود هي الكوة التي تُفتح على اللاوعي ، أو هي المتنفس الذي يفرِّج من خلاله عن بعض ضغطه .

وما دمنا ، ونحن في ختام رحلتنا مع المازني ، قد طرحنا مسألة العلاقة بين التخيل الفني واللاوعي ، فلربما انبغى ان نضيف ان أدب المازني ، الروائي منه وغير الروائي على حد سواء ، هو أدب ذاكري اكثر منه ادباً تخييلياً ، وأدب ذاتي وليس على الاطلاق أدباً غيرياً . ولعل

---

(٨٣) ابراهيم عبد القادر المازني : **قبض ريح** ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٦ .

تمحور المازني هذا على ذاته في أدبه هو ما يعلل الدور الضئيل نسبياً ، لهذا الأدب في الحياة الثقافية العربية ، وهو ما حصر دائرة قرائه بعدد محدود من المثقفين الاختصاصيين وشبه الاختصاصيين ، على حين أن رواية مثل **عودة الروح** لتوفيق الحكيم ـ كتبت ونشرت بالتواقت مع **ابراهيم الكاتب** ـ استطاعت على العكس ان تكون « كتاب الوسادة » لأجيال متعاقبة من القراء من الذين لا يطالعون الأدب للأدب ، بل للحياة ان جاز القول .[٨٤] .

لماذا لم يستطع المازني أن يخرج من ذاته ؟ ألأن موهبته الفنية كانت محدودة أصلاً ؟ ألأن العصابي فيه كان أطول باعاً من الفنان ؟ ألأن الحرب الاهلية التي كانت تدور في داخل نفسه وبين قوى نفسه المتصارعة قد استغرقته وانهكته وسدت عليه كل المنافذ الى العالم الخارجي ؟

إن كلمة « العصابي » لم تكن متداولة في الزمن الذي كتب فيه المازني ،ولقد كان يسد مسدها كلمة « الشاذ » .والمازني هو الذي تولى بنفسه ، في دراسته عن ابن الرومي ، تحديد معنى هذه اللفظة بدالّة زوجين من المفاهيم ، الطفولة والرجولة ، والذاتية والغيرية . قال :

« تظل واعية الطفل غاصة بحالات نفسه ، ويبقى هو اكثر اشتغالاً بجوفه منه بالعالم الخارجي. فهو مثال بارز للأنانية إذ لا يكترث الا لما له اتصال مباشر بنفسه وحوائجه وميوله . ثم يترقى فينضج رأيه في علاقته بغيره وبالطبيعة ويتزن إحساسه بذلك ، فتتراجع ذاتيته الى ما وراء ما عداها ، وتملأ صورة العالم الخارجي أكثر جوانب الواعية . ويصبح الطفل رجلاً .. بإدراك العالم وبقهر الأنانية ، أي

---

(٨٤) ومن هؤلاء القراء ، فيما يقلل ، جمال عبد الناصر الذي تدخل لايقاف حملة صحفية نقدية كانت تستهدف توفيق الحكيم ، إقراراً منه بالدور الذي لعبته عودة الروح في تكوينه كضابط من حركة الضباط الاحرار .

بالانتقال الى ما يسمونه « الالترويزم » ، وهو الاهتمام بالغير .. وهو يستوجب من المرء ان يكون اكثر التفاتا الى ما عداه . وذلك مظهر الرجل العادي في الاغلب الاعم . عنايته بما يقع في نفسه من الخارج أشد وأعظم استغراقاً له بما يأتي من ناحية نفسه ، وواعيته أغص بصور العالم الخارجي منها بنشاط كيانه واعضائه ، وليس له من الذاتية أكثر من القدر اللازم للاحتفاظ بفرديته . وليس كذلك الرجل الشاذ الذي يخلق على غير طراز الأوساط والذي يظل طول عمره أشبه بالطفل من حيث علاقة الذاتية بما عداها »[٨٥] .

« الشاذ » إذن هو الرجل الذي بقي في علاقته بغيره وبالطبيعة طفلاً ، لأن فرديته توقفت عند طور الذاتية المكتفية بذاتها ولم ترق الى طور الذاتية المتجاوزة لذاتها باشتمالها على الغيرية . وذلك هو بالتحديد وجه الشذوذ في العالم كما يصوره لنا المازني ، وكما عاشه في أرجح الظن : عالم محاري لرجل ظل مشدوداً الى ملكوت الطفولة وفردوس الأم بأواصر عصابية لم يفلح حتى الفن في عتقه من إسارها . فالفن عند المازني لم يكن بديلاً عن عالم العصاب ، بل تظاهراً له . ولم يكن سبيلاً للتحرر منه ، بل للتعبير عنه . وبكلمة واحدة ، لم يكن خلقاً ، بل تذكراً . وربما كان هذا هو السر في عدم تعاطف القارىء معه . ذلك أن القراءة هي بدورها فعل تحرر ، إذ ترأرىء ، ولو بالوهم ، بأن أكثر العوالم اختناقاً تظل له مسامه القابلة لأن تتفتح . وقارىء المازني يجد نفسه على العكس أسير جبرية تصف الأغلال ولا تشير حتى الى الحلقة الضعيفة التي يمكن تحطيم سلسلتها عندها ، وهذا ناهيك عن أنها جبرية تفعل فعلها على صعيد ما يُفترض أنه أكثر ما في الانسان حرية : النفس وحياة النفس .

---

٨٥) ابراهيم عبد القادر المازني ـ **حصاد الهشيم** ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧ .

توفيق الحكيم :

الفن كعملية إحياء

« ان الطفل الاول ، الذي تنزل به ولادة اخ أو أخت الى المقام الثاني ، والذي يجد بالتالي نفسه شبه مهجور ، لا ينسى بسهولة هذا الهجران الذي يولِّد في نفسه مشاعر رعواطف لو وجدت لدى الراشد لقيل عنه إنه مر النفس ؛ ولا يعسر ان تغدو هذه المشاعر والعواطف منطلقاً لنفور دائم من الأم » .

سيغموند فرويد

توفيق الحكيم ، بالمقارنة مع المازني ، هو الابن الذي لا يحب أمه : فالصورة التي يقدمها لنا عن هذه الاخيرة هي صورة **الأم الشريرة** ، التي ثديها علقم وحنظل ، والتي عليها تتركز كراهية الابن مثلما تتركز ، في عقدة أوديب العادية ، على الأب .

في **عودة الروح** ، التي عُدّت منذ صدورها عام ١٩٣٣ من أنجح نماذج رواية السيرة الذاتية ، لا يتحدث بطلها محسن عن أمه ، في الصفحات القليلة التي يتحدث فيها عنها ، إلا ليرسم صورة للأم التي اذا ما أنجبت ابناً فإن هذا الابن لن يكون له من خيار في المستقبل إلا ان يكون عدواً للمرأة .

وأول ما يلفت النظر في هذه الصورة الكريهة للأم أن استبدادها يطال الأب حتى قبل أن يطال الابن . ذلك أن الحركة هنا ايضاً مثلثة .

فكما يضطهد الأب الأم والابن معاً في العقدة الاوديبية العادية ، كذلك تضطهد الأم الأب والابن معاً في العقدة الاوديبية المعكوسة . وكما يعاني الابن هناك من الاضطهاد الأبوي بالتماهي مع أمه ، فإنه يعاني هنا من الاضطهاد الأموي بالتماهي مع أبيه . وهكذا فإننا ما ان ننهي النصف الأول من **عودة الروح** ، حيث تدور الاحداث في القاهرة وحيث يعيش محسن مع أعمامه بعيداً عن أبويه ، ونستهل النصف الثاني ، حيث يعود محسن في عطلة نصف السنة الى المنزل الابوي في دمنهور ، حتى يأخذ المثلث الاوديبي للحال بالاشتغال . فأول ما يلتقي الأب ابنه يسأله كما هو مفروض بالأب ، عن نتائج امتحان وسط السنة ودروسه وأساتذته ، ولكن للحال ايضاً تتدخل الام وتقول « لزوجها منتهرة : يا باي عليك .. مش تصبر عليه لما ياخذ نفسه ؟ .. ايوه اسأله بالأول عن صحته وعن صحة أعمامه .. ايه قلة الذوق بتاعتك دي ؟ » . ولا تكتفي الأم بهذه « الطلعة » عن « قلة ذوق الأب » ، التي فيها ما فيها من قلة الذوق من جانبها هي ، بل تتابع تعنيفها لزوجها إذ تنظر الى حذائه وتقول : « برده لابسها ؟ .. مش قلت لك اقلع جزمتك دي ؟ .. ما يلقش بمقامك أبداً تلبس جزمة زي دي .. انت عندك جزم كتير .. ليه بقا تلبس دي ؟ »(١) .

هذه هي العبارات الاولى التي يتبادلها أب وأم وابن عند تلاقيهم بعد طول غياب ، وهي تغني عن أي تعليق ، ولاسيما أن ما سيعقبها من حوار في الصفحات والأيام التالية يؤكد دلالاتها بإلحاح لا يكفي أن نقول إنه قصدي ، بل ربما انبغى ان نضيف إنه محكوم بقوانين الحتمية النفسية المَرَضية .

ومما يزيد في دمامة صورة الأم أن محسن لايموضع كراهيته لها

---

(١) توفيق الحكيم : **عودة الروح** ، دار مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ للنشر . وهذا الشاهد والشواهد التالية مأخوذة من ص . ص ١١ ـ ٧٢ من القسم الثاني .

على صعيد شخصي ، بل على صعيد عرقي وطبقي ، وهذا في رواية تريد نفسها قومية النزعة ومبشرة بالاخاء الطبقي . فالأم تضطهد الأب باعتبارها « هانماً » و« بنت اتراك » ، والأب يقاسي من اضطهادها بوصفه « مصرياً » و« فلاحاً »[٢] . فكلما حاول هذا الاخير أن « يتنحنح » وأن يعلن عن اعتراضه على تصرفات زوجته ، ولو بكلمات مبهمة ، جابهته هذه بتهكم : « من إمتى يا حضرة العمدة الفلاح .. انت تنكر اني انا اللي مدنتك وعلمتك الابهة ؟ » . واذا ما استقبلت في بيت زوجها ضيوفاً « يُرفع بهم الرأس » كمفتش الري الانكليزي وعالم الآثار الفرنسي ، تباهت على زوجها بما أعدته لهم من حسن استقبال وطالبته « في كبرياء وزهو وخيلاء » أن يقر لها بحسن صنيعها : « علشان تعرف أني مدنتك ورقيتك يا فلاح يا صعيدي .. مش تقول لي كتر خيرك ؟ » .

وعلى حين يعطي محسن عن أبيه صورة في السلوك واللباس أقرب الى التواضع « البلدي » ، يعطي عن أمه صورة المرأة الاجنبية التي تعيش في بذخ بين «طنافس غالية ورياش فاخرة » . يقوم على خدمتها خادمان « بملابس بيضاء وحزام أحمر كأنهما من برابرة فندق شبرد ، يتنقلان بالصحاف والأواني ذات الالوان المتعددة والاطعمة اللذيذة » . ومشهدها في العزبة ، حيث أخذت محسن لتزجية بضعة أيام ، يصل الى حدود التشويه الكاريكاتوري فعلاً . فإن أكثر شيخ العزبة من عبارات التأهيل والترحيب وكرر قوله : « شرفتوا العزبة .. والله سلامات .. سلامات يا حضرة الست » ، ضاق به صدر « الست » ونهرته قائلة : « دوشتنا بقا .. هي سيرة سلامات .. انتم ليه كده لكاكين يا فلاحين ؟ » . وان وصل الى علم الفلاحات قدوم « الست »

---

(٢) والحق أنه « اقطاعي » مالك لعزبة كبيرة . ولكن« مصريته » كافية لأن تجلله بهالة « الفلاح » من منظور غنائية **عودة الروح** القومية ومثاليتها الطبقية .

« فحضرن يزغردن وتقدمت أجرؤهن تريد أن تتناول يدها تقبلها ، انتهرتها الست قائلة بازدراء : بعيد ! .. بعيد .. حاسبي تـوسخي فستاني ! » . وحتى الناظر تناديه « الناظر الكلب » لأنه فلاح.والكرباج هو اللغة الوحيدة التي تستخدمها مع فلاحي العزبة ، فإن احتج محسن بأن ذلك « حرام » ، أجابته « بجفاء وقلة اكتراث : « حرام ايه .. دول فلاحين ! » .

ولا عجب بالتالي أن تكون الايام التي أمضاها محسن في البيت الوالدي أيام ضيق وتبرم وضجر ، فقد فيها شهية الطعام رغم الاطباق المتعددة الالوان التي أمرت أمه بإعدادهـا له ، وأحس في المنـزل الرحب ، الأنيق الأثاث والفاخر الريـاش ، وكأنه في سجن ، وأخذه الشوق الى « قصعة الفول النابت » التي كان يتناولها في منزل أعمامه في القاهرة ، والى « الغرفة العمومية ذات الأسرة الخمسة التي ينحشر فيها « الشعب » بأجمعه حشراً » :

«أحس محسن تلك الحقيقة في قرارة نفسه .. أنه غريب بين أهله ، وأن شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبين والديه ، وأنه مهما صنع فلا بد من تلك الكلفة والغموض بينه وبينهما . فليدعواه فلاحاً ما شاءا !.. فهو لن يستطيع ان يعيش كما يريدان . انه في حاجة الى تلك الحرية وذلك الهواء الطلق الذي كان يستنشقه بين أعمامه السذج المتواضعين . ومهما كان من أمر هذا المنزل بخدمه ونعمه ، فهو يغل نفسه بأغلال ثقيلة لا طاقة له بها ! » .

وليس لحديث محسن عن والديه كليهما في هذا النص أن يضلنا عن الخيط الهادي الذي أمسكنا بطرفه : فالأم في نظر محسن هي المسؤولة الوحيدة ، أما الأب فأب ضعيف مسكين لا يملـك لوهن شخصيته ونقص رجولته إلا أن ينثني لإرادة الأم التي تأخذ في النص التالي كل أبعاد الأم الخصَّاءة CASTRATRICE بصورتها النمطية

كما ترسمها أدبيات التحليل النفسي :

« كانت كلمة فلاح ـ التي لفظها أبوه أمس ـ ما زالت تذل نفسه ، فثار في سره على أبيه وجعل يستعرض في ذهنه شخصية ابيه ونشأته . أليس هو فلاحاً ايضاً قبل كل شيء ؟.. أوَلم يكن فلاحاً من ذوي الاطيان[٣] ولا يزال ؟.. ما الذي غيره ؟.. أهي ملابسه وعصاه الثمينة وأحذيته وجواربه وخواتمه الماسية ؟.. أليس هو التقليد ؟.. أليست هي والدته التركية الأصل التي أثرت في ابيه باسم التمدن ؟.. نعم .. ولكن بأي حق يزدري الآن الفلاح ؟.. ألأن الفلاح فقير ؟.. وهل الفقر عيب ؟ »[٤] .

ولكن هل نستطيع أن نصدق لعبة محسن ؟ هل نستطيع أن نأخذ بما يحاول إلقاءه في أذهاننا من أن نفوره من أمه وطعامها وبيتها إنما مرده الى تركيتها وعنجهيتها الطبقية ؟ ألسنا ملزمين بأن نتجاوز سطح وعيه الايديولوجي لنخترق الطبقات العميقة من لا شعوره النفسي ؟ وبعبارة أخرى ، ألا يعيد انصرافه عن أمه وأطباقها وبيتها الفاخر الرياش الى اذهاننا ، لا محالة ، صورة انصراف الطفل عن الثدي غير الطيب وعن الحضن غير الدافىء للأم الشريرة ، الخائنة ؟ .

ان **عودة الروح** ، دون ان تكشف لنا سر هذه « الخيانة » ،

---

(٣) « فلاح من ذوي الأطيان » : إن هذه الجملة تكثِّف في كلماتها الاربع كل مفارقة المثالية الطبقية التي بنيت عليها رواية **عودة الروح** وتعرِّي الجوهر الطبقي الحقيقي للغنائية الفلاحية التي هي صيغة شعرية لايديولوجيا السلم الطبقي بين السادة والاقنان .

(٤) يطالعنا في هذا الشق من النص وجه آخر لايديولوجيا الاخاء الطبقي وقد لبست لبوساً « بلدياً » : فلولا الاجانب (هنا الاتراك) لرفرف علم الوفاق الطبقي ولما ساد إلا كل تفاهم ووئام بين طرفين ، كل منهما « مصري » : مالك الأطيان وفلاحيه . أما توتر العلاقات بينهما فلا تقع تبعته إلا على « الدخيل » ، لا على طبيعة هذه العلاقات بحد ذاتها .

ودون أن تفسر لنا كيف تحولت الأم من رمز الى كل ما هو حب وطيبة في الحياة الى رمز الى كل ما هو مقت وخبث وشر ، تماماً كما تتحول الطبيعة الوديعة الجميلة في ساعة العاصفة الى طبيعة هائجة مؤذية شريرة ، تقدم لنا مقطعاً واحداً ، على الاقل ، يعترف فيه محسن بأن نفوره من أمه ليس ابن الوعي ، وأنه سابق بالتالي على اكتشافه لعنجهيتها التركية والطبقية ، وأنه متعين بالسنوات الاولى من الطفولة التي هي في الحقيقة السنوات التي يمتلىء فيها خزان اللاشعور . يقول النص :

« كانت والدته تحس دائماً أن ما يربطها بابنها انما هي صلة تكاد تكون رسمية شرعية لا أكثر ، وطالما رأت ذلك منه ومن نفسها ، ولا تعلم ان كان السبب افتراقه عنها منذ سنين للالتحاق بمدارس مصر ؟.. أو أن السبب اختلاف طبائعهما منذ بدأ الغلام يعقل .. وأنها ما كانت ترى منه اتفاقاً معها في الميول .. وطالما رأته يؤثر الوحدة أو اللعب مع رفاقه الصغار ، على الجلوس اليها » .

إن الانتقال من وصف علاقة محسن بأمه الى تعليلها يقتضي منا الرجوع من رواية السيرة الذاتية الى السيرة الذاتية نفسها ، أي من **عودة الروح** الى **سجن العمر** . وبمعنى من المعاني فإننا سنسلك في طريقنا الى فهم عالم توفيق الحكيم عكس الطريق الذي سلكناه برفقة المازني . فمع المازني ، الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه ، بدأنا بالأدب وانتهينا بالسيرة الذاتية ، بدأنا مع ابراهيم الكاتب وابراهيم الثاني لننتهي الى المؤلف الذي يختبىء - ولا يتوارى - وراءهما والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه . أما مع الحكيم ، الذي كان فنه شكل تحرره من عصابه ، فلا مناص لنا من أن نبدأ بالسيرة الذاتية لننتهي الى الأدب : لا مناص لنا من أن نفهم طبيعة العصاب ومعيِّناته حتى نفهم طبيعة فعل التخيل والاشكال الفنية التي تجسد بها . ولعل هذا الفارق بين المازني والحكيم هو الفارق الكبير بين العصابي

والفنان . فالعصاب عند العصابي هو نقطة الانطلاق كما انه نقطة الوصول ؛ أما عند الفنان فهو نقطة انطلاق ، ليس إلا ، برسم نقطة الوصول التي هي الفن . وبعبارة اخرى ، إن المازني هو العصابي الذي **ما صار** فناناً ، اما الحكيم فهو الفنان الذي **ما عاد** عصابياً . وهذا بالتحديد ما أوجب ان يتراجع تعاملنا مع المازني من مستوى النقد الادبي الى مستوى التحليل النفسي ، على حين أن التحليل النفسي لن يكون لنا ، في تعاملنا مع توفيق الحكيم ، إلا منطلقاً الى النقد الادبي ، أي مدخلاً الى فهم الجمالية الحكيمية بالذات .

من منظور التحليل النفسي ، أي من منظور المنهج الذي يؤكد أن تاريخ الراشد لا يمكن أن يكتب إلا بدءاً من لاتـاريخ الطفل ، تبدو الوثيقة التي يقدمها لنا توفيق الحكيم في **سجن العمر** ثمينة للغاية لأنها تضعنا مباشرة ، وجهاً لوجه ، مع « الرواية العائلية » للطفل الذي كانه مؤلف **عودة الروح** . والحكيم هو نفسه الذي قال في تقديمه لـ« سجن العمر » هذه الكلمات التي تدل على أن الفنان هو ، بالسليقة، المحلل النفسي الأول للنفس الانسانية حتى وان لم يكن له اطلاع على النظرية الفرويدية :

« هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة .. انها تعليل وتفسير لحياة .. إني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص تركيب ذلك « المحرك » الذي نسميه الطبع .. هذا المحرك المتحكم في قدري ، الموجه لمصيري . من أي شيء صنع ؟ من أي الأجزاء شُكل وركب ؟ .. لنبدأ اذن من البداية : من يوم وُجدتُ على هذه الارض كما يوجد كل مخلوق حي : بالميلاد من أب وأم . وما دمنا لا نستطيع أن نختار والدينا ، ما دمنا لا نستطيع أن نختار الاجزاء التي منها نُصنع ، فلنفحص إذن هذه الأجزاء ، التي منها تكوّنّا ، فحصاً دقيقاً صادقاً ، لنعرف على الأقل شيئاً عن تركيب طبعنا ، هذا الطبع الذي

يسجننا طول العمر »[٥] .

إن المثلث الاوديبي في **سجن العمر** مثلث متساوي الساقين ، قاعدته الأم ، وساقاه الأب والابن ، وما يساوي بينهما هو معاناتهما المشتركة من اضطهاد القاعدة .

من الصفحات الأولى يطالعنا وصف للأم يحضر الى الأذهان حالاً قسمات « الأمالفالوسية » المتعارف عليها في أدبيات التحليل النفسي : « طبع حاد » ، « خلق ناري » ، « طبع حديدي » ، « عناد وارادة وإصرار » مع « ذكاء فطري » ، عُرفت عنها « قوة شخصيتها منذ صغرها » ، وقد ورثت عن أمها المزاج « الآمر » وحصرت مثلها كل اهتمامها « في وسائل السيطرة على بيت زوجها وأولاده » ، فما كان يرضيها إلا أن يكون « الجميع رهن إشارتها في كل رغبة ونزوة » . ويوجز الحكيم الصورة الاستبدادية لهذه الأم الحديدية فيقول : « ما من شيء كان يقف أمام إرادة والدتي ، اذا طلبت شيئاً وصممت عليه فلا بد أن تناله .. وإن لها لمقدرة عجيبة في إخضاع جميع من معها لإرادتها .. كان هذا شأنها مع أمها وزوج أمها وأولاده جميعاً ، ثم زوجها هي فيما بعد . لم يقف أحد في وجهها إلا أختها ، ولهذا خاصمتها وعادتها طول العمر »[٦] .

على أن الضحية الأولى لتلك الأم النارية كان زوجها ، أي الأب . فمع أن هذا الأب كان من رجال القضاء ، وكان في وسعه أن يتزوج واحدة من « بنات الباشوات » ـ لولا أن « طبيعته الشعرية » حملته على طلب زوجة«ذات وجه حسن وعلى قدر من التعليم والتنور» ـ فإن

---

(٥) توفيق الحكيم : **سجن العمر** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ للنشر ، التقديم ، ص ١١ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

زوجتـه ، التي كانت « بـوغازيـة »[٧] ولم تكن من « بنـات الأسر الكبيرة » ، بدلاً من أن تقر له بحسن الصنيع ، عاملته من اليوم الأول الذي وطئت فيه قدماها بيت الزوجية وكأنها هي المتفوقة عليه طبقياً :

« ذهبت العروس الى المحلة الكبرى ، وما كادت تدخل بيت زوجها حتى صدمت .. لم تجد شيئاً يؤكل .. اللهم إلا علبة صغيرة بها قليل من السمن قد أغلق عليها بالقفل والمفتاح كأنها علبة جواهر ! .. وسألت زوجها عن مرتبه الحقيقي ، فقال : عشرة جنيهات .. فصرخت من الفزع وقالت : فقط ؟ .. إن أهله عند خطبتها قالوا : مرتبة اكثر من عشرين جنيهاً غير « اللي يخش له » .. فصاح فيها : « يخش لي ؟ .. أنا وكيل نيابة ؟ .. أيمكن لوكيل نيابة نزيه أن يدخل له شيء غير مرتبه الرسمي .. ومع ذلك فالعشرة الجنيهات مخصوم منها ايضاً احتيـاطي المعاش » . وهنـا لطمت خديهـا وشعرت بـالخـوف من المستقبل »[٨] .

وان يكن التناقض هو محرك الأشياء في الطبيعة كما في التاريخ ، فإنه في المثلث الاوديبي شرط اشتغاله . وما **سجن العمر** ، من هذا المنظور ، إلا حلبة للصراع بين الصور الأبوية والصور الأموية ، إذ ليس من جامع بين ذينك الانسانين اللذين قيض لهما أن يكونا لسجن عمره أباً وأماً سوى تناقضـهما :

---

(٧) في **عودة الروح** يجزم محسن بالأصل التركي لأمه ، أما في **سجن العمر** فيتوخى الحكيم المزيد من الدقة ويقول : « كانت أسرة والدتي من أهل البحر .. ممن أطلق عليهم اسم « البوغازية » .. ويظهر أن أصل هذه الأسرة من الترك او الفرس او البانيا .. لا ادري بالضبط . ان سحنة والدتي وجدتي وما لهما من عيون زرقاء تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا هذه الزرقة ولا ما يقرب منهـا لأن سحنة والدي الفلاح القح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بكامله » (المصدر نفسه ، ص ١٩) .

(٨) **سجن العمر** ، ص ٥١ .

« كان والدي رحيماً إنسانياً تحت مظهر جاد من الرزانة والاتزان ؛ لم يكن فياضاً بالعاطفة جياشاً بالشعور المتفجر كزبد البحر العاصف مثل والدتي .. فقد كانت له القدرة على أن يفصل عاطفته عن عقله . كان كل شيء عنده ـ حتى أحب الأشياء وأقدسها ـ يخضع لميزان عقله وفحصه ويعطيه ما له وما عليه بالحق والعدل ، على عكس والدتي التي تملكها العاطفة ولا تعرف الفحص ولا الميزان ، فهي الانطلاق والإغراق ، إما حب فياض وإما كره ماحق ، لا وسط عندها ولا اعتدال »[٩] .

والحال أن الغلبة ،في هذا الصراع المزمن ، كانت للأم دواماً . ولقد رأينا كيف كان محسن في **عودة الروح** يثور « في سره » على أبيه لوقوعه تحت تأثير زوجته وعنجهيتها التركية . ولكن بالإضافة الى صورة استسلام الأب الفلاح ، يقدم لنا **سجن العمر** صورة أشد مرارة لاستسلام الأب الشاعر . وهو استسلام يصل الى درجة الخصاء بكل ما في الكلمة من معنى . فذلك الأب ذو « الطبيعة الشعرية » ، الذي أحب العلم والتنور وجاهد « جهاد المستميت في سبيل الحصول على التعليم » وخاض غمار معارك متواصلة حتى أمكن له ، بإصراره وتشبثه ، أن يصل الى آخر الشوط ويتخرج من مدرسة الحقوق؛ذلك الأب الذي انتمى الى« جيل مدهش في رجولته»وكان زملاؤه ـ الذين أسس واياهم مجلة للقانون ـ هم عبد العزيز فهمي واسماعيل صدقي ولطفي السيد ؛ ذلك الأب الذي داوم « القراءة في القرآن وكتب الفقه وغاص في كتب الشعر والأدب القديمة » وملأ البيت بصناديق الكتب وصحاحيرها وعاش أياماً بلياليها مع « المعلقات السبع » و« العقد الفريد » و« الكامل » و« الاهالي » وكثير غيرها من « الكتب

---

(٩) المصدر نفسه ، ص ٢٧١ .

الصفراء » ، ولكن الذي قرأ ايضاً لمونتسكيو وساعد مترجمه ، فتحي زغلول ، في توزيع نسخه ؛ هذا الأب « لم ينظم بيتاً واحداً من الشعر منذ تزوج » بل اضطر على العكس الى كبت « رغباته وميوله الأدبية » . ورغم أنه « كان يود في دخيلة نفسه أن تتاح له الفرصة للانطلاق على سجيته واتخاذ الشعر والأدب مجاله وميدانه » ،فإنه ما كان له إلا أن ينزل عند حكم زوجته التي لما تزوجته و« رأت فقره وخافت على مستقبلها وأرعبها شبح الفاقة أرعبته معها » وأنسته « الشعر والادب والفكر » وألقت بصناديق كتبه وصحاحيرها الى حيث كانت تلقي « المهملات والكراكيب » ـ فصارت « طعاماً للصراصير » ـ وأرغمته على أن « يهتم بمشاغل العيش والكفاح من أجل تدبير مورد إيراد ثابت فظل طول حياته لا هم له ولا كلام إلا في الارض والأطيان والسماسرة والبيت الذي اشتراه والبنك والأقساط والرهنية والفوائد المستحقة[١٠] » .

ليس الشاعر هو وحده الذي مات في ذلك الرجل الذي كان اسمه إسماعيل الحكيم ، وانما الرجل نفسه ايضاً . فبقدر ما أن الإبداع الفني فعل توكيد للرجولة[١١] ، فإن الفعل الذي قتلت به المرأة الفالوسية الموهبة الفنية لدى زوجها كان فعل استئصال ، وبتعبير أصرح ، فعل خصاء . وبالفعل ، إن الصورة التي يقدمها لنا توفيق الحكيم عن اسماعيل الحكيم هي صورة رجل ما عاد ، منذ تزوج ، يستطيع انتصاباً ، صورة رجل ما عاد ينتمي الى « الجيل الذي كان مدهشاً في رجولته » ، صورة الرجل الذي انحط الى **اللارجل** .

---

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٣٤ و٣٨ و١٥٣ و٢٧١ و٢٨١ .

(١١) سيشير الحكيم مرة في نصوص لاحقة الى ان المرأة والفنان في نظره متنافسان لا يتلاقيان : فكلاهما يخلق - هي برحمها وهو بعقله ، هي بقوة الطبيعة وهو بقوة الفن .

يثبِّت توفيق الحكيم في **سجن العمر** فقرتين من مقالين لعباس محمود العقاد يتحدث فيهما عن المعابثات « الفلسفية » والمداعبات « الشعرية » التي كانت تدور بين اسماعيل الحكيم وفرسان جيله من أشباه احمد لطفي السيد وعبد العزيز فهمي ، ويروي كيف كان اسماعيل الحكيم ينتزع الغلبة دائماً « بتقاليعه الشعرية .. وبسرعة الجواب وارتجال الشعر والخطاب » . ولكن توفيق الحكيم لا يثبِّت الفقرتين المشار اليهما إلا ليضيف على الفور :

« هذه الصورة الغريبة التي نقلها العقاد لم أرها انا في والدي مع الأسف . فسرعة الجواب والخطاب كانت فيما يظهر انتهت واختفت عندما شببت ووعيت .. اختفت صـورة الشاعـر الفيلسوف المتفنن بعثنونه او لحيته الصغيرة التي كان يربيها ـ كما علمت ـ ويتحدى بها الجميع .. الى أن حلقها له زملاؤه ليلة زفافه « رحمة بالعروس كما قالوا » .. اختفت معالم تلك الشخصية بطرافتها .. ولم أجد انا امامي إلا رجلاً رزيناً وقوراً مطيلاً في التفكر متأملاً في الكلام قبل النطق به الى حد يكاد يوحي ببطء الفهم والبديهة ، مما أطمع والدتي وأثار فيها شعوراً بالتفوق ، فكانت تقول لي دائماً : « أنا أذكى من ابيك .. انا أسرع فهـماً من أبيك » . كانت صورة والدي حقاً أقرب الى الانطفاء . أما تواليفه وتفانينه وفلسفته فإنـي لأعجب أنها كانت له يوماً ، .. فإن الاب الذي عرفته كان أبعد الناس عن كل هذه الاوصاف .. أترى مسؤوليات القضاء والزواج والأسرة قد حطمت فيه كل شاعرية ؟ .. لست ادري .. هنالك مع ذلك لحظات وتصرفات وأحوال تبدو منه أحياناً فتكشف عن المعدن القديم، إلا أن لونها قد تغير ، كما تغير إطارها ؛ فهي هنا تنصب على الواقع اليومي .. واقع حياته العملية والوظيفية والزوجية ، ولا علاقة لها بالشعر والفكر والتفنن ، ولم أسمع منه هو قط وصفاً او ذكراً لأيام شبابه تلك ، وكأني به قد نسيها أو

تناساها .. ما الذي حدث له بالضبط ؟ اهو مجرد الزواج وأعبائه ؟ .. أهي والدتي بشخصيتها القوية الثائرة العنيفة المسيطرة وجهت مصير زوجها كما أرادت هي ، فحصرت نشاطه داخل الاطار العائلي المادي وحده ؟[١٢] » .

إن هذا الاضطهاد ، الفعلي أو المتوهم[١٣] ، بما يستتبعه من تعاطف ، يمهد الطريق امام اشتغال أوالية التماهي Identification التي لا يمكن بدونها للعبة الحب والكره ان تلعب ضمن نطاق المثلث الاوديبي . ولكن حتى يتماهى الابن مع الأب ، لا يكفي ان يتعاطف معه ، بل لا بد ايضاً ان يتساوى وإياه في المعاناة من الاضطهاد . والحال ما الشيء الذي يمكن ان تعادل خسارته لدى الطفل خسارة الرجل رجولته ؟ هذا الشيء لا يمكن أن يكون سوى ثدي الأم . فوحده الطفل الذي يتصور أن أمه تحبس عنه لبن ثديها أو تسممه به يمكن أن تلتبس عليه الامور حتى ليتصور نفسه وقد تقمص شخص الأب الذي خصته زوجته .

لكن هل حبست والدة توفيق الحكيم عنه ثديها ؟ هل امتنعت عن إرضاعه ؟ أم هل كان لبنها « مراً » ؟ الواقع أن الحكيم لا يحدثنا اطلاقاً عن رضاعته من أمه أو من غيرها . لكن ثمة وقائع أربع في حياته في فترة الرضاعة يمكن أن تقدم لنا خيطاً هادياً .

الواقعة الاولى : يقول الحكيم إن من الصور الباهتة التي لبثت عالقة في ذاكرته من تلك المرحلة مرض أمه الطويل : « رأيتها صفراء

---

(١٢) **سجن العمر** ، ص ٤٣ ـ ٤٥ .

(١٣) نقول : « الفعلي أو المتوهم » لأنه لن يقيض لنا ابداً أن نعرف هل تتطابق صورة الأم كما يرسمها الحكيم في **سجن العمر** مع حقيقتها ، وكذلك لأنه ليس من الضروري أن تكون الأم كريهة حقاً حتى يتصورها الطفل المعصوب في صورة كريهة . وبديهي أننا لا نتهم الحكيم بالكذب ، فالصورة التي يرسمها عن أمه صادقة لأنه هكذا عاشها في لا شعوره ولأنه هكذا يعيها فعلاً .

الوجه ، كثيرة الرقاد في فراشها ، نحيلة الى حدمخيف .. قيل انها منذ ولدتني أصابتها العلل .. وكانت قبل حملها بي ممتلئة الصحة .. ولكن الحمل الاول بي ثم الولادة أضرت بها ضرراً بليغاً[١٤] » . وبديهي ان أماً عليلة ، نحيفة الى « حد مخيف » ، طال مرضها سنوات ، لا يمكن ان تكون أماً ذات ثدي . وحتى لو تمكنت من إرضاع طفلها ، فلن يكون درّ ثديها كافياً ، وقد لا يكون مذاقه طيباً .

الواقعة الثانية : يحدثنا الحكيم إن صورة أخرى علقت في ذاكرته من تلك الفترة وهي « صورة سلة صغيرة حمراء بها فاكهة كانت دائماً بجوار فراشها .. فقد كان موصوفاً لها الإفطار بالفاكهة » . وليس صعباً علينا ان نتصور أن هذه الفاكهة أصبحت بديلاً عن الثدي،والحال أنه حتى هذا البديل كان ـ لغلاء ثمنه ـ محرماً على الطفل توفيق : « كنت أختلس النظر الى هذه الفاكهة ويسيل لها لعابي ولا يباح لي الدنو منها .. فقد قيل لها إنها دواء من الادوية[١٥] » .

الواقعة الثالثة : مولد أخيه الاصغر والوحيد الذي سماه والده « زهير » تيمناً باسم الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى . والحال أن الوليد الجديد هو على الدوام أخطر مزاحم للطفل الأول على ثدي الأم بالمعنى المادي والمعنوي معاً للثدي . فالوليد الجديد هو **الدخيل** الذي يطرد **الأصيل** من فردوس الحضن الوالدي . وقد يكون مقدمه الى الحياة كافياً بحد ذاته لتشغيل اوالية العصاب لدى الأخ البكر الذي يتصور أن أمه خانته وغدرت به ، فصارت رمزاً للشر بعد أن كانت تجسيداً للطيبة . والحكيم لا يحدثنا عن منافسة أخيه زهير له على ثدي أمهما[١٦] ، ولكنه يحدثنا عن منافسته له على بديل آخر لهذا الثدي هو

---

(١٤) **سجن العمر** ، ص ٦٦ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٦٦ ـ ٦٧ .

(١٦) أرجح الظن أن الأم تمكنت من ارضاع الأخ الأصغر ، إذ يشير الحكيم الى أنها ،=

« حلوى الأم » . فقد كانت « والدتي تحب الحلوى وتأكلها بعد وجبة الغداء ، وتقول لي عندما أمد يدي اليها بخوف ورجاء : إنها ايضاً دواء وصفه لها الطبيب . ولكن يظهر أني لم اعد أقتنع بهذا القول . فكانت إزاء وقفتي الطويلة المستجدية كشحاذ صغير يلتمس الحسنة ، تلقي إلي بقطعة منها قائلة : « خذ ورح في داهية ! ... أما أخي الأصغر فإنه عندما كبر قليلاً لم يكن يمد يده بالسؤال ، بل كان يقتحم ويخطف من يدها خطفاً ما يراه قبل أن يختفي في فمها »[١٧] .

الواقعة الرابعة : رد فعل الطفل توفيق المرضي على وهم الحرمان هذا من ثدي الأم . وقد تلبس في البداية شكلاً سادياً ، شكل « شقاوة وعفرتة » ، علاوة على حب تحطيم للاشياء و « إلقاء أدوات المنزل وأوانيه من ملاعق وشوك وسكاكين وأطباق وغيرها من النافذة ، والفرجة عليها والمرح بمنظرها وهي ملقاة بالطريق » ؛ ثم انقلب رد الفعل مرضاً حقيقياً واعتلالاً عاماً في الصحة : « ثم عقب هذا العهد مرحلة اخرى اكثر وضوحاً : هي مرضي الطويل .. لقد ولدت فيما علمت ممتلىء الصحة .. ولكن هذه الصحة لم تدم اكثر من سنوات قلائل ، اربع أو خمس .. ثم ألمت بي الامراض .. إني إذكر هذه المرحلة .. يخيل إلي ان المرض كان مقيماً بجسمي لا يزول إلا ليعود .. لست أدري أي نوع من الامراض .. لم تكن مجرد امراض الاطفال المعتادة ، من حصبة وسعال ديكي وإسهال ونحو ذلك .. إنها كانت امراضاً اخرى ، علاوة على امراض الطفولة تلك ، استغرقت عندي سنوات متتالية .. وكانت فترات الشفاء أندر من فترات المرض »[١٨] .

= « ظلت بعد ولادته على مرضها قليلاً ثم أخذت في التحسن البطيء الى أن اقتربت من الشفاء » (ص ٦٩) .

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .

ولا يشق علينا ان نرى في هذا « المرض المقيم » وسيلة دفاعية اخرى من وسائل الدفاع عن « الانا » في مواجهة الأم « الغادرة » ، وسيلة تتقدم فيها اللحظة السلبية والمازوخية على اللحظة الايجابية والسادية السابقة .

وربما كان ينبغي ان نضيف الى هذه الوقائع واقعة خامسة ، هي ما يشير اليه الحكيم من خوف لا تعليل له كان يستبد به في تلك المرحلة كلما وقع نظره على جنازة مارة في الطريق : « تأتي بعد ذلك مرحلة اكثر وضوحاً .. مرحلة عجيبة لا أدري كنهها حتى الآن .. ظاهرة لم أستطع لها حتى اليوم تعليلاً طبياً .. كنت أصاب بحمى تلزمني الفراش نحو ثلاثة ايام ، كلما وقع بصري على جنازة مارة في الطريق .. وعرف أهلي ذلك عني فكانوا يحرصون على تجنيبي منظر الجنازات .. أذكر يوماً كنت مع جدتي في مركبة عائدة بنا من السوق الى البيت ، وكنت في أتم صحة وسرور ، واذا جنازة تظهر فجأة عابرة شارعاً بعيداً ، أبصرتها عين جدتي فسارعت تهمس للحوذي أن يحيد بمركبته عن ذلك الشارع . وحسبت المسكينة انها قد أفلحت في إنقاذي من الحمى هذه المرة .. ولكنها شعرت برعدتي ورأت وجهي يشحب ويتصبب منه العرق فأدْركتْ أني لمحت الجنازة وأن الحمى سرت في جسمي وانتهى الأمر»[١٩] .

ومن دون ان نزعم اننا نستطيع أن نقدم هنا ذلك « التعليل الطبي » الذي يقر توفيق الحكيم بأنه نشده عبثاً ، نرى أن الوقائع الاربع المتقدم بيانها تبيح لنا ان نقترح تفسيراً من دون أن نعطيه صفة القطعية : فمن الممكن تأويل رهاب توفيق الحكيم الطفلي من الجنازات (والموت) على أنه حصر بديل عن خوف فعلي كان يعتمل في

---

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٧٣ ـ ٧٤ .

أعماق نفسه : الخوف من الخصاء[٢٠] . ولقد كان يمكن لشخص واحد فقط ان يبدد هذا الخوف ويقشعه : الأب . ولكن اسماعيل الحكيم الذي ما استطاع أن يحمي نفسه من زوجته ما كان له أن يحمي توفيق الحكيم من أمه . هذا الخوف الكبير من الأم ، المتضاعف بغياب الحماية الأبوية ، هو وحده الذي يفسر أن يكون رهاب توفيق الحكيم من الجنازات قد استحضر الى ذهنه ـ بضغط من لاشعوره في ارجح الظن ـ قصة الطفل والموت التي رواها غوته . تساءل الحكيم :

« ما العلاقة بين شيء معنوي خارجي كمنظر جنازة مارة ، وهذه الاصابة السريعة بمرض مادي جثماني كالحمى ؟ .. لم يخطر على بال أحد هذا السؤال . كانوا يكتفون بعلاج الحمى بمكمدات الملح والخل ونحو ذلك حتى أبرأ ، وتتكرر الاصابة لعين السبب ، ويتكرر عين العلاج ، وهكذا دواليك .. أتراها قصة « ملك الموت » التي رواها جوته في إحدى قصائده الرائعة :

«حكي أن طفلاً تعلق بصدر أبيه ليحميه من صوت خفي يغريه برائع الهدايا واللعب والازهار كي يذهب اليه ويمضي معه . وحسب الأب كلام ابنه عبث أطفال فلم يأخذه مأخذ الجد ، فما بلغ به عتبة البيت حتى كان الطفل قد فارق الحياة[٢١] » .

بديهي ان توفيق الحكيم لن يفارق الحياة وسيعمر مديداً ، بل سيتحرر من رهابه مع تصرم ايام الطفولة ولن يعود يسمع « دبيب خطوات ملك الموت » . ولكن الخوف الكبير ، الذي لم يأخذه الأب مأخذ الجد ، سيقيم في نفسه طول حياته المديدة وسيلازمه كظله في

---

(٢٠) « إن حصر الموت ينبغي ان يُتصور على انه مكافئ لحصر الخصاء » (فرويد : **الكف ، العرض ، الحصر**) .

(٢١) المصدر نفسه ، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

شيخوخته ، من دون أن يتغير فيه شيء سوى اسمه : فهو مذّاك فصاعداً **القلق** :

« ولت ايام الطفولة وأسدل العقل ستاره الصفيق على صفاء الروح[٢٢] ، فلم تعد تسمع دبيب خطوات ملك الموت .. ولم يعد منظر الجنازات يهزني .. وشفيت من الحمى .. لكن داء آخر بدأ ينمو عندي بنمو العقل : إنه القلق .. لم أستطع منه فكاكاً طول عمري . إني في حالة قلق دائم طول حياتي . حتى عندما لا أجد مبرراً لأي قلق ، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه . وهذا القلق الروحي والفكري لا ينتهي عندي أبداً ولا يهدأ . إني سجينه سجن الأبد .. ولا أدري له تعليلاً[٢٣] » .

إن السجن هو الكلمة الاكثر تردداً وتوتراً في **سجن العمر** . ذلك أن شبح الام الفالوسية التي تسكن في لاشعور الطفل ، لا يسري عليه قانون التقادم ولا يعرف الشيخوخة ؛ بل على العكس ، فحتى بعد ان يشيخ الطفل فإنه يرتد على الدوام طفلاً في مواجهة الشبح . وهذه الطفولة ، المعمورة بخوف الأم ، هي السجن الحقيقي والأبدي . وهنا يبرز بكل جلاء فارق أساسي آخر بين المازني والحكيم : فأولهما بقي طفلاً لأنه عاش حياته حتى نهايتها وهو يحن الى **فردوس** الأم ، وثانيهما سيبقى طفلاً أيضاً حتى في شيخوخته لأنه سيعيش حياته كلها

---

(٢٢) وبترجمة تحليلية نفسية : « وأسدل الوعي ستاره الصفيق على شفافية اللاشعور » . ذلك أن الحواجز الفاصلة بين الشعور واللاشعور عند الطفل تكون لينة كعظامه بالذات .

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦ . وفي نص لاحق سيقول الحكيم: « إن الحرب المستعرة داخل نفسي منذ ولدت ، تلك الحرب التي لم تعرف يوماً الهدنة ولا السلام ، جعلت مني رجل كفاح . إني لم أذق قط طعم الاطمئنان . إني لم أنعم قط براحة الاستقرار . لكأني دائماً أمتطي ظهر جني ، وأركض خلف صيد وهمي » (من **البرج العاجي** ، مطبعة التوكل ، القاهرة ١٩٤١ ، ص ١٣٨ ـ ١٣٩) .

وهو يحاول عبثاً أن يفلت من سجن الأم .

ثم إن توفيق الحكيم لم يعش اضطهاد الأم له ولأبيه ـ بالتماهي معه ـ في التوهم وفي اللازمن الذاكري فحسب ، بل عاشه ايضاً على صعيد الحياة اليومية والعملية . ذلك أنه كما تماهى مع أبيه ، ماهى بين أخيه وأمه . فالتناقض الذي ألح أشد الإلحاح على احتدامه بين أبيه وأمه في شخصيتهما وطباعهما أسقطه على العلاقة التي كانت تجمع ـ او تفصل ـ بينه وبين اخيه . فذلك الأخ ، الذي سماه والده « زهير » تيمناً باسم الشاعر الجاهلي شاءت « سخرية القدر ان يكون من أبعد أهل الأرض عن الشعر وسيرته ! .. لم ينطق يوماً ، ولو على سبيل المصادفة ، ببيت شعر واحد . كان اتجاهه في الحياة منذ نعومة أظفاره الى نقيض الشعر والادب والفن وكل ما يقترب من هذه المنطقة . وجهاته في الحياة ـ كوالدتي ـ مادية عملية بحتة . وهواياته هي الرماية والصيد والسباحة والرقص ولعب الورق وغير ذلك مما لا أستطيع أنا وصفه أو التفكير به(٢٤) » .

ويؤكد الحكيم مراراً وتكراراً على أن انتماء أخيه كان لأمه ، على عكسه هو الذي كان انتماؤه لأبيه : « كان اخي منذ طفولته عنيفاً جريئاً ؛ ولعله ورث ذلك عن والدته ميراثاً كاملاً ، فكانا بذلك من معدن واحد .. أما أنا فكنت كلما كبرت ملت الى الهدوء والتأمل واتخذت الكثير من سمات ابي(٢٥) » .

والحال أن الاخ الاكبر كان يعاني من اضطهاد الأخ الاصغر ما يعانيه الأب من اضطهاد الأم : فلقد رأينا في شاهد سابق المرارة التي روى بها الحكيم استئثار اخيه بـ « حلوى الأم » ، ويحفل سجن العمر بكثير من الوقائع الصغيرة المماثلة ، ومنها : « كانوا في صغرنا

---

(٢٤) سجن العمر ، ص ٦٩ .
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

يضعونني أنا وأخي في سرير واحـد ، لضيق المساكن التي كنـا نقطنها .. فإذا جاء الشتاء تنازعنا طول الليل الغطاء ، وما كنت أشعر إلا وأخي قد شد عليه الغطاء كله بعنف وتركني في العراء » . ومنها ايضاً : « كنت ارتكب أنا وهو نفس الذنب .. كأن نتسلق معاً جداراً للجيران لنسرق ليمونة من شجرة او نتقاذف شيئاً فنصيب به لوح زجاج فيكسر .. ويأتي أبي بالفلقة ليضربنا .. فإذا أنا الذي أتقبل العقوبة وأضرب بالفعل ، أما أخي فما يكاد يجيء دوره حتى يصيح ويتشنج ويبكي ويلعن ، مما يحمل والدي على الذهول عنه أو الضحك منه ، ويفسد بذلك موقف الجد ، فيضطر الى أن يتركه ويمضي[٢٦] » .

بل إن الحكيم يروي حادثة يأخذ فيها الأخ الاصغر ـ أو يكاد ـ وجه الأم التي أنضبت معين موهبة الشعر والفن لدى الأب ، ويرميه بأنه سد عليه أول منبع عرفه في حياته للإحسـاس الفني . يقول الحكيم : « لست اذكر بالضبط متى كان أول انفعال لي بـالجمال الفني .. لعل أول مظهر من مظاهره اتخذ صورة التلاوة القرآنية الجميلة .. أحضروا لي شيخاً يحفظني القرآن ويعلمني مبادىء القراءة والكتابة .. وكان جميل الصوت .. يعلمني ساعة ويتلو القرآن ساعة .. وكان الاعجاب بصوت هذا الشيخ حافزاً لي على محاكاته ، فكنت أحفظ ما يلقنني إياه من الآيات لأتلوها مثله بصوت جميل .. وشعرت لأول مرة في قرارة نفسي بما يشبه الشعور باللذة الفنية .. وكان من عادة ذلك الشيخ أن ينام ساعة القيلولة تحت شجرة سنط قرب الترعة ، فإذا أفاق ليؤذن للعصر مسح وجهه بكفيه متشهداً وهو لم يزل مغمض العينين . ولاحظ أخي ذلك منه بما جبـل عليه من روح المـداعبة الخبيثة ، فتربص به حتى غرق في النوم ماداً كفيه الى جنبيه ، فذهب

---

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٧٠ ـ ٧٢ .

وأحضر من الترعة قطعتين من الطين ملأ بهما هاتين الكفين للشيخ النائم .. فلما أفاق لصلاة العصر ومسح وجهه بكفيه على عادته تلطخ وجهه بالطين فأثار ضحك الحاضرين .. وقام الشيخ غاضباً لاعناً ساخطاً على قلة الادب وعبث الصغار وسخرية أهل العزبة وأقسم أن لا يبيت فيها ليلته .. وبذلك فقدتُ ذلك المنبع الأول من منابع إحساسي الفني[٢٧] » .

والحق أنه من اللحظة التي اكتمل فيها تماهي الابن مع الأب من خلال استدماج واقعة الاضطهاد ، الفعلي أو المتوهم ، تحدد ايضاً طريق الخلاص من سجن العمر : فالابن لا بد أن يعيد الى الأب رجولته المخصية ، ولا سبيل الى هذا إلا ان يكون ذلك الفنان الذي ما استطاع الأب أن يكونه . وطريق الخلاص الفني هذا ، الذي يشبه في بعض وجوهه درب الجلجلة ، والذي أسماه توفيق الحكيم قدره الذي لا يستطيع أن يتخذ طريقاً غيره في الحياة ، هو بهذا المعنى **سجن عمر** آخر لا يملك منه فكاكاً :

« الرغبة المكبوتة عند الآباء ربما كانت هي التي يورثونها للأبناء . ولو أن والدي تمكن من افراغ كل ما في نفسه من رغبات وميول أدبية لأعفاني أنا وحررني من نزعة الأدب ، ولكنت أنا قد انصرفت طليقاً الى شيء آخر . إن أبناء رجال مثل لطفي السيد أو أحمد شوقي لم ينزعوا الى الأدب لأن آباءهم لم يكبتوا تلك النزعة ، بل أفرغوها وأطلقوها بكل طاقتها وقوتها في حياتهم . لقد ألقى والدي إذن على كاهلي أنا ما لم تهيئه له ظروفه هو أن يحمله .. فما أنا إلا سجين رغبته **هو التي لم يحققها**[٢٨] » .

ولئن تحدث توفيق الحكيم في نصف كتابه **سجن العمر** عن والده ووالدته وتوزع مكوناته الوراثية بينهما فإنه ، في نصفه الآخر ،

---

(٢٧) المصدر نفسه ، ص ٨٣ ـ ٨٤ .

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .

يتحدث عن صلته بالفن وعن جهاده في سبيله في طفولته وحداثته وشبابه .فأول ما سحر بعالم الفن يوم هبطت جوقة سلامة حجازي في بلدة دسوق وقدمت « شهداء الغرام » أي «روميو وجولييت » لشكسبير . ثم جذبه عالم « العوالم » ، وضرب العود لأول ـ وآخر ـ مرة في حياته على يد الاسطى حميدة ، رئيسة عوالم القاهرة ، التي استقدمت الى بيت الحكيم لإحياء ليلة فرح بمناسبة زفاف عم لتوفيق الحكيم . ولما بدأ يفك الحرف ، صارت مطالعة القصص هوايته الاثيرة ، وكانت ممانعة أهله ترغمه على التسلل الى غرفته ليقرأ القصص تحت فراشه على ضوء شمعة (مما تسبب مرة في إشعال حريق في البيت) . وقد أطاشت بصوابه روايات المغامرات المسلسلة ، ومنها « فانتوماس » و « روكامبول » وروايات اسكندر دوماس الكبير ، وشغلته عن دروسه ، فرسب رسوباً قبيحاً في امتحان آخر السنة . وعندما أرسله أهله الى القاهرة لاستكمال دراسته الثانوية ، اكتشف المسرح بمعناه الحقيقي (جورج ابيض في ادوار اوديب وهملت وعطيل ، الخ) وكأنه اكتشف العالم المسحور . وقد شكل في المدرسة فرقة تمثيلية من زملائه ، وقضى جل العام الدراسي في «الالقاء ومطارحات الشعر وتمثيل الروايات » ، وألف لفرقته تلك مسرحية بعنوان « النعمان بن المنذر » . وفي عام ١٩١٩ كتب أول تمثيلية كاملة وكان عنوانها **الضيف الثقيل** (وقد فقدت) .

إن أي تلخيص لخطوات توفيق الحكيم الأولى في دروب الفن لا يمكن أن يفي بالغرض . ذلك أن الفن لم يكن للحكيم هواية ، بل طريقاً ، وبتعبير اكثر صوفية ، قدراً . وتاريخ الأدب العربي الحديث لم يعرف كاتباً جاهد جهاده في سبيل الفن . ونحن هنا لا نتحدث عن الموهبة الفنية بحد ذاتها : فقد يكون الحكيم فناناً اكثر من غيره وقد يكون غيره أكثر فناً منه. وإنما نتحدث ، ان جاز التعبير ، عن الحرقة

الفنية لدى توفيق الحكيم ، وهذه ما بزه فيها أحد . فالحكيم هو الفنان الذي أراد ، أكثر من أي فنان آخر ، أن يكون فناناً . وقد يكون من المبالغة أن نقول إن المسألة كانت بالنسبة اليه مسألة حياة أو موت ، ولكنها كانت بكل تأكيد مسألة صحة أو مرض ، أو أكثر من ذلك ، مسألة حرية او سجن ؛ بل لن نتردد في أن نقول إنها كانت مسألة رجولة أو خصاء .

ان الأب الذي حمله توفيق الحكيم على كتفيه منذ طفولته الأولى قد أعطى نضاله في سبيل الفن بُعد النضال في سبيل **المطلق** . ولا غرو أن تشغل اسطورة البعث ، كما سنرى لاحقاً ، ذلك الحيز الكبير في أدب توفيق الحكيم :

فالفن هو فعل الوفاء والحب والسحر الذي سيبعث الأب ويرد إليه رجولته وروحه وشاعريته . ولسوف يقدم الحكيم يوماً للفن تعريفاً له دلالته الكبرى من وجهة النظر التي نحن بصددها فيقول : « كل فن عظيم هو عملية إحياء . كل فن عظيم هو بعث[٢٩] » .

وللفن في الوقت نفسه مفعول سحري آخر ، ذو صلة بالأم هذه المرة . فالفن قد يكون ، أحياناً ، فعل تصالح مع الأم الشريرة ، فيجردها من سلاحها الفالوسي ويعيد اليها وجهها الأول ، وجه الأم الطيبة ذات الثدي الذي لبنه كماء الفردوس . ولا عجب أن تكون الصفحة الوحيدة التي يتحدث فيها الحكيم عن أمه بحب وحنين في كتاب سيرته الذاتية هي تلك التي يصفها **فيها** وقد انقلبت ، كجنية من جنيات الخير ، الى راوية ساحرة للقصص . **يقول** الحكيم :

« على أن الذي جعلني أعيش القصص بكل وجداني على نحو أعمق هو ظرف آخر..طول رقاد والدتي..فقد اضطرها الى شغل الوقت

---

(٢٩) **تحت المصباح الأخضر** ، مطبعة التوكل ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١٢٣ .

بقراءة قصص الف ليلة ، وعنترة ، وحمزة البهلوان ، وسيف بن ذي يزن ، ونحوها . كانت في أجزاء طويلة ، ما تكاد تنتهي من جزءٍ حتى تقص علينا ما قرأت عندما تجتمع حول فراشها .. كان يحلو لها ذلك ، وكانت تجيد سرد هذه القصص علينا . لا تترك تفصيلاً إلا حاولت تصويره . فكنت أنا وجدتي نجلس اليها وكلنا آذان تصغي بانبهار .. واحياناً كان ينضم الينا والدي بعد أن يفرغ من دراسة قضاياه ، وكأنه أصيب بالعدوى منا .. فإذا انتهى السرد بأبطال القصة في موقف لم يزدنا إلا اشتياقاً الى البقية ، قالت والدتي : « انتظروا حتى اقرأ الجزء التالي » . وتتركنا على أحر من الجمر ، ونحن نعيش بكل أرواحنا على اولئك الابطال ننتظر العودة اليهم .. وكان لهذا فضل كبير لوالدتي لا ينكر في تفتيق خيالي منذ الصغر[٣٠] » .

هي كما نرى صورة فردوسية . بل صورة يتيمة للفردوس في ذلك العمر المديد الذي لم يجد له توفيق الحكيم أنسب من وصف السجن . وهذه الصورة التي ردت، بمعجزة الفن ، الى ثدي الأم دره المعسول ، لن يكون من هم لتوفيق الحكيم على مدى حياته اللاحقة إلا أن يستحضرها ويعيد استحضارها الكرة تلو الأخرى بالخلق الفني الذي هو ، في التحليل الاخير ، خلق لرحم ولثدي ولحضن والدي بديل .

زهرة العمر

« الايمان بالفن هو التعويذة التي تفتح لي الطريق » .

توفيق الحكيم

إن يكن **سجن العمر** سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم المقيد ،

---

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٨٨ ـ ٨٩ (ربما كان في مستطاعنا ، على ضوء هذه الواقعة ، أن نقرأ قصة شهرزاد ومصالحتها شهريار مع الجنس المؤنث ، بفضل قصصها التي لا ينقطع لها خيط أو در ، قراءة تحليلية نفسية أيضاً) .

السجين ، فإن **زهرة العمر** ، الذي كتبه قبل لاحقه بثلاثة عقود ، هو سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه.

في رسائل **زهرة العمر** ، التي تبادلها توفيق الحكيم مع صديقه الفرنسي اندريه (...) في النصف الثاني من العقد الثالث من هذا القرن ، لا يرد ـ إلا فيما ندر ـ ذكر للأب أو للأم. ولكن كل جهاد توفيق الحكيم في سبيل الفن ، كما تروي تفاصيله رسائل **زهرة العمر** ، لا يمكن فهمه بكل أبعاده ما لم تبق ماثلة نصب أعيننا صورة ذلك الأب الذي لا سبيل الى بعثه ورده الى أبوته ورجولته إلا بمعجزة الفن ، وصورة تلك الأم المتسلطة البتارة التي لا سبيل إلى تجريدها من سلاحها وردها الى انوثتها وأمومتها إلا بمعجزة الفن أيضاً .

ان القارىء لرسائل **زهرة العمر** يكاد يجدها أقرب الى موسوعة فنية ؛ ولو أردنا أن نحصر كل ما ورد فيها من أسماء اعلام للمشاهير من الموسيقيين والرسامين والأدباء ومن عناوين لألحانهم ولوحاتهم ومؤلفاتهم ، فلربما خرجنا بقاموس مصغر للفن والأدب على امتداد العصور . لكن ليس خضم الفن الذي تسبح فيه رسائل **زهرة العمر** هو بحد ذاته ما يضفي عليها طابعها الفني ، وانما هي تستمد هذا الطابع من جوها الدرامي ان جاز القول ، أي من القلق المبثوث في كل سطر من سطورها ، ذلك القلق الكبير الذي لا ينتهي ولا يهدأ أبداً الذي كان حدثنا عنه في **سجن العمر** والذي يأخذ في **زهرة العمر** شكل القلق الفني . فما من فنان في الأدب العربي هيأ نفسه واعدها ليكون فناناً وقضى آلافاً من الساعات في تأمل اللوحات والتماثيل في المتاحف ، وفي الاستماع الى الموسيقى ، وفي مطالعة الكتب ، نظير ما فعل توفيق الحكيم ، ولكن ما من فنان ايضاً عانى مثله ما عاناه من قلق وخوف من الا يفوز يوماً بلقب الفنان:

ـ « عزيزي اندريه .. كاشفني بحقيقة أمري ولا تحاول مجاملتي او مداراتي .. إني أوجه اليك هذا السؤال ولن انفك اسألك الجواب : هل حقيقة بينك وبين ضميرك تعتقد أني سأنتج شيئاً في شؤون الفكر

والأدب ؟ »[٣١] .

ـ « عزيزي اندريه .. أين لي راحة الضمير ، أين لي ذلك الاطمئنان الى آخرة طريقي الوعر المغلق بالضباب ، أين لي الأمل ببعض النجاح ، اين لي القليل من الرجاء يلطف من ذلك القلق الذي يحرمني التمتع بالحياة والشباب ؟.. أنا لا أنتظر ثمانية أيام فقط . انما أنتظر الأبد . أنتظر السراب الذي لن يأتي . أنتظر الوصول الى مفتاح حياتي وسر غدي . بل أنتظر على الأقل علامة واحدة تدلني على أن ما أنفق من وقت وجهد وألم في البحث لم يضع عبثاً .. »[٣٢] .

ـ « اندريه .. اندريه .. أخشى أن يحطمني المجتمع .. يحطم الفنان فيّ .. لكني أقاوم .. يجب أن أقاوم .. أليس كذلك .. أأرضى أن تطويني الحياة وترغمني على ما لا أريد .. فيم إذن كان جهادي الطويل في سبيل الفن ؟ فيم كانت تلك الأعوام الطوال التي انفقتها قراءة واطلاعا وتحصيلاً وتكويناً وممارسة لألوان الفن وأنواع العمل وفروع المعرفة ..لقد اردت أن أكون كاتباً وسأكون .. ولكن .. ولكن كيف يا صديقي أندريه ؟ »[٣٣] .

ولكن مهما امضه القلق وانتابته الشكوك ، فليس يملك ان يتخلى عن إيمانه بالفن وبـ« تعويذة » الفن . وآخر فقرة في آخر رسالة من رسائل **زهرة العمر** تنتهي بفعل الايمان هـذا : « يجب أن أؤمن بالفن .. الايمان بالفن هو التعويذة التي تفتح لي الطريق .. اني أؤمن بأبولون .. أؤمن بأبولون إله الفن الذي عفرت جبيني أعواماً في تراب هيكله .. انه ليعلم كم جاهدت من أجله وكم كافحت وناضلت وكددت ! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود »[٣٤] .

---

(٣١) توفيق الحكيم : **زهرة العمر** ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٣ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ١٨٧ .

(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٨٩ .

والواقع أن توفيق الحكيم يشعر أن له في عنق الفن دَيناً ؛ ففي سبيله ضحى بكل شيء : بالشباب والحب والحياة وحتى بمستقبله المهني كرجل قانون . أفلم يرسله أبوه الى باريس ، متحملاً ما تحمله من نفقات ، ليدرس القانون ويحصل على شهادة الدكتوراه فيه ، فاختار من البداية أن يعيش في « سماء الفن » وطالع بنهم كل الكتب سوى كتب القانون ؟ ألم يختر « الفن من البداية صرفاً صريحاً » ، مع علمه الأكيد بأن نهاية حرفة الفن هي « الانحطاط الاجتماعي » ، على حين أن القانون كان سيشق له الطريق الى أعلى المناصب والمراكز في المجتمع وفي الدولة ؟ بل ألم يقتل في نفسه الحب كي يحيا الفن : « حتى الحب ، حتى فينوس ضحيتها من أجل أبولون ، غير حافل بغضب إلهة الحب ، معفراً جبيني عند اقدام إله الشعر والفن[٣٥] » ؟

ولكن ان غالى الحكيم في تضحيته وضخمها ليستدر عطف أبولون عليه ، فليس لنا نحن أن ننسى أنه في ذلك مسيّر لا مخيَّر وأنه ما ضحى بالحب على مذبح الفن إلا لأنه يحب الفن أكثر مما يحب الحب : « لم يكن الحب ، يا صديقي ، في باريس بالقوة التي تخرجني عن التوازن . انما الذي أخرجني عن طوري هو حب الأدب . وحلت المطامع الأدبية عندي محل المطامع العاطفية »[٣٦] .

وفي نص من خارج **زهرة العمر** يؤكد الحكيم أنه فعل ما فعله لا بإرادته وانما بإرادة القدر : « قرأت يوماً كلمة عني في إحدى الصحف يقول فيها كاتبها : « إنه يريد ان يعيش لفنه ولفنه فقط » . فابتسمت وقلت : « أنا أريد ؟ » . وهل لإنسان الحق في أن « يريد » ؟ لو أني أردت أن أعيش لشيء آخر غير فني لما استطعت . كلمة « أريد » تبدو

---

(٣٥) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .

ساذجة مضحكة من أفواه البشر وهم في حضرة **القدر** »[٣٧] . والحال أننا بتنا نعلم ، بفضل التحليل النفسي ، أن هذا **القدر** ليس غريباً عنا ولا قوة خارجية عن ارادتنا الى هذا الحد ، وانما هو ، إلى حد كبير ، إرادتنا ذاتها وقد تلبست شكلاً لاواعـياً . رغبتنا الدفينة التي يضغط بها لاشعورنـا على شعورنا . وانما عندما نفهم « القدر » بهذا المعنى الداخلي ، نستطيع أن نفهم استمراريته واطراده بالنسبة الى توفيق الحكيم . فالقدر ، الخارجي المصدر ، محكوم في الغالب بالمصادفات ولا يعدو أن يكون ضربة حظ أو فـاجعة مبـاغتة تحـل بشخص من الأشخاص ، أما عند الحكيم فقدر الفن يغطي كل الفترة الفاصلة بين المهد واللحد ، ويستأدي صاحبه ضريبته طول العمر ، ولا يفك عنه حصاره ولا يهبه ساعة من الراحة ، فعقده معه فاوستي يستغرق حياة بكاملها[٣٨] ، ومتى ما مهره الفنان بدمه ، مكرهاً لا بطوعه ، وفي غيبوبة عن الوعي نظير أكثر العقود التي تعقد مع شيطان نوازعنا الباطنـة ، قضي عليه ، كبجماليون ، بالقلق الأبدي ، و« لن يقر له قرار ، ولن يطمئن له بال .. لا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه .. ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال .. لا ينطفيء له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الاخير من نفسه القلقة الحائرة »[٣٩] .

وانما على ضوء هذا « القدر » الذي يتأكل النفس من الداخل ، وهذه الحرقة التي لا يخمد لها أوار ، يمكن أن نفهم المفارقة الكبرى

---

(٣٧) **من البرج العاجي** ، ص ١١٩ ـ ١٢٠ .

(٣٨) انظر قصة **عهد الشيطان** ، التي تخيل فيها الحكيم نفسه في مسوح فاوست الذي يبيع شبابه لمفيستو مقابل سر المعرفـة . في **عهد الشيطان** (١٩٣٨) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص ٥ ـ ٢٢ .

(٣٩) توفيق الحكيم : **بجماليون** (١٩٤٢) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص ١٦٧ .

المتحكمة بكل جهاد توفيق الحكيم في سبيل الفن والمتمثلة في تصوره عن طبيعة العلاقة بين هذا الاخير وبين الحياة : فرسائل **زهرة العمر** تكشف لنا عن وجه غريب لفنان طلب ، قبل الحياة ، التعبير عن الحياة ، وبحث بلوعة عن « أسلوب » يقول به ما سيقوله حتى قبل أن يعرف ما يريد أن يقوله . والأغرب من هذا أن الحكيم تبنى عن وعي هذه المفارقة ، فابتنى لنفسه أسطورة « البرج العاجي » ، وأكد أن « الانسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي في أي صورة »[٤٠] ، وأعطى الاولوية للفن على الحياة : « إن اكثر الكتاب يعيشون حياتهم أولاً ثم يكتبونها بعد ذلك ، أما أنا فأكتب حياتي أولاً ثم أعيشها بعد ذلك »[٤١] . وقد غالى في هذه المفارقة إلى حدها الاقصى ؛ فلئن يكن اوسكار وايلد قد قال : « لقد وضعت كل عبقريتي في حياتي ولم أضع في كتبي إلا بعض مواهبي » ، فإن الحكيم يعكس بكل بساطة المعادلة ويصرح : « أستطيع انا أيضاً أن أقول .. ولكن نقيض ذلك : لقد وضعت كل مواهبي في كتبي ولم أضع شيئاً في حياتي »[٤٢] .

نقطة أخيرة ينبغي ان نشير اليها قبل أن نطوي صفحة **زهرة العمر** ، وهي طبيعة الفن الذي أحبه توفيق الحكيم والذي أراد ان يكرس نفسه راهباً في معبده . وما نزعمه هنا أن « الرواية العائلية » للطفل توفيق الحكيم قد حددت له لا قدره الفني فحسب ، بل كذلك مفهومه للفن وذوقه الفني . فالحكيم يتبنى تعريف هكسلي للفن : « ليس الفن هو الحقيقة وليس هو الواقع ، بل شيء آخر: انه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيميائياً » . لكن الحكيم لا يكاد يتبنى هذا التعريف

---

(٤٠) توفيق الحكيم : **تحت شمس الفكر** (١٩٣٨) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص ٩٦ .
(٤١) **تحت المصباح الاخضر** ، ص ٢١٥ .
(٤٢) المصدر نفسه ، المقدمة .

حتى يجري عليه تعديلاً ـ أو تحريفاً ـ له في رأينا دلالته ؛ فهو يقول : « إذا كان الماء يصفى ويقطر للناس في معمل كيميائي ، فإن الحقيقة ايضاً تصفى وتقطر في معمل المؤلف الروائي ، وهذا المعمل هو الفن . نعم ، إن الفن ليس الطبيعة ولا الحقيقة ، انما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال إمبيق الفنان »(٤٣) . فما كان عند هكسلي مقابلة بين الفن والحقيقة صار عند الحكيم مقابلة بين الفن من جهة وبين الحقيقة والطبيعة من جهة اخرى . وهذه المقابلة لا تلبث أن تتحول في رسالة ثانية الى معارضة ، كما أن الطبيعة ،التي استلحقها الحكيم بالحقيقة استلحاقاً في النص الاول ، تصبح قطب المعارضة الوحيد في تلك الرسالة الثانية : « انصرفت أنا الى متحف اللوفر فغرقت طول يومي في قاعة الفن الاغريقي متنقلاً بين تماثيل بالاس وأبولون وفينوس .. آه يا اندريه .. إن فن الاغريق هو **تجميل الطبيعة الى حد إشعارها بنقصها** .. لكأنهم يريدون ان يقولوا للطبيعة : انظري .. كان ينبغي ان تصنعي هكذا ! .. ومضى اكثر النهار فدلفت الى قاعة الفن المصري القديم ، ولا يفصل بينها وبين قاعة الاغريق ـ كما تعلم ـ غير باب صغير.ما كدت أتخطى العتبة حتى شعرت بفرق عجيب .. إنه عالم آخر .. ان فن مصر القديمة **هو تحد صارخ للطبيعة** . لكأنهم يقولون للطبيعة : « انظري .. لا شأن لنا بك .. ولا بمخلوقاتك . اننا نستطيع من مخيلتنا ومن تفكيرنا أن نخرج مخلوقات اخرى غريبة عجيبة لم تخطر لك على بال »(٤٤) . وتحديد الفن بالتعارض مع الطبيعة ، سواء أكان تجميلاً لها أم تحدياً ، هو ، في خاتمة التحليل ، تحديد لها بالتعارض مع **الأم** ،

---

(٤٣) **زهرة العمر** ، ص ٧٦ .

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٨٨ ـ ٨٩ . والتسويد منا .

على اعتبار ان الطبيعة هي الأم الكبرى التي لولا تجدد خصوبة رحمها عاما بعد عام على مر آلاف مؤلفة من السنين،لما قيض لبني البشر البقاء على قيد الحياة .والحال ان الطبيعة هي الغائب الكبير لا عن **زهر العمر** فحسب ، بل عن كل ادب توفيق الحكيم . اذ ما كان لسجين عمره هذا ان يرى في الطبيعة أما رؤوما هو الذي ما عرف للام سوى صورتها الاقسى والابشع . ومقابل هذا الغياب الكبير للطبيعة ، يضيء عالم توفيق الحكيم بالحضور المشع للفن . وليس أي نوع من انواع الفن ، بل على وجه التعيين الفن الذي قطع كل اصرة يمكن ان تربطه بالطبيعة . وبعبارة اوضح ، فن التأمل لا فن الاحساس ، فن العقل لا فن العاطفة ، فن الرأس لا فن القلب . يقول الحكيم : « أنا لا احب في الفن غير قوة البناء ، وما يتبعه من قوة التركيز . نعم ، ذلك ما اسميه عاطفة الـ ARCHITECTURE ، هذا الاساس الهندسي الذي من نتائجه : الحساب ووضع الكلام بمقدار والاعتماد على الخطوط الكبيرة التي تحدث التأثير . اني مهندس ARCHITECTE أدبي . هذا كل شيء . من ذلك الطراز الذي يشيد معبدا عاريا : اعمدة ضخمة متناسقة ولا شيء غير ذلك[٤٥] . ويعود الى توكيد هذا المفهوم المعماري والعقلي للفن فيقول : « اني اصلح ان اكون رياضيا ، وان افكاري وتصرفاتي تكاد تسير على طريقة هندسية او حسابية او جبرية . أنا مع الاسف كذلك . وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحي او فني احاول انشاءه . ان اسقاطي الحياة والعواطف كما هي وكما يراها ويحسها دهماء الناس ، وركوني الى الطريقة الرياضية في تصريف افكاري وتأملاتي لمصيبة كبرى »[٤٦] .

اذن لا يكفي أن يؤكد الفنان رجولته بما يخلقه من عقله ، مثلما

(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٦٢ .

(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

تؤكد المرأة انوثتها بما تخلقه من رحمها ، بل ينبغي كذلك ان يكون الفن نفسه منزها عن العاطفية لأن العاطفة لغة نساء ، بينما العقل وحده لغة الرجال . وذلك هو سر ايثار الحكيم للمسرح وتقديمه اياه ، في ابداعه ، على جميع الانواع الادبية الاخرى . وحتى في المسرح برع الحكيم ، اكثر ما برع ، في « المسرح الذهني » الذي هو مسرح رياضي يسقط « من حسابه العواطف البشرية » ويجعل « أساسه الهندسة والمنطق الواعي » ،والذي قد لا نجد فيه « أي صورة تنطبق على الحياة وعواطف الحياة » والذي يتمشى مع ذلك « مع العقل او المنطق». والحكيم لم يكتف بان يقيم مسرحه « داخل الذهن » ،بل انه ، وكما يقول في مقدمته لمسرحية **بجماليون** ،لم يكتب مسرحياته لتمثل ، بل أبى حتى ان يأذن بتمثيلها ، لأنه يعلم ان الناس لا تقبل على المسرح التمثيلي الا لتشهد صراعا يدور « بين عاطفة وعاطفة » على حين ان الصراع لا يدور في مسرحه هو الا حول « قضايا ذهنية » و « أفكار غامضة ... تتحرك في المطلق »[٤٧] .

وموقف الحكيم من الموسيقى كموقفه من المسرح . فان يكن المسرح قد استأثر بجل طاقته الابداعية ، فان الموسيقى استأثرت باكثر حبه . فلا تخلو رسالة من رسائل **زهرة العمر** من ذكر الموسيقى ومشاهير المؤلفين الموسيقيين، ومن تحليل لبعض من أشهر السنفونيات ومعزوفات الموسيقى الكلاسيكية . في احدى الرسائل يهتف الحكيم : «آه، أي جمال واي سعادة ان تعيش بجوار هذا الطفل الالهي : موزار[٤٨] !». وفي رسالة اخرى كتبها قبل يوم واحد من مغادرته باريس عائدا الى مصر : « غدا تكون الباخرة قد اقلعت حاملة جثماني . وان

---

(٤٧) **بجماليون** ، مصدر آنف الذكر ،المقدمة ، ص ١٠ ـ ١٢ .

(٤٨) **زهرة العمر** ، ص ١٧٩ .

سئلت عن الروح قل روحه في قاعة كونسير « بلييل »[٤٩] .

لكن لم هذا الايثار للموسيقى الكلاسيكية ؟ لأنها ، بين انواع الفنون ، اكثرها تجريدا ، واكثرها تحررا من المادة ، واكثرها انعتاقا من الطبيعية وبعدا بالتالي عن الانوثة ولزوجتها : « ان حبي للموسيقى الاوروبية مصدره انها قبل كل شيء بناء ذهني . ذلك ان موسيقانا الشرقية وهي قائمة على الطرب والتأثير المادي لا تسترعي مني اي التفات . الواقع ان الموسيقى الاوروبية بناء فني ذهني ، شأنها في ذلك شأن القصة التمثيلية والهندسة المعمارية ، بل شأن المذهب الفلسفي والتفكير الرياضي »[٥٠] .

هذه المعارضة بين **حسية** الموسيقى الشرقية **وذهنية** الموسيقى الغربية يقيمها ايضا بين الرسم والموسيقى : « إني بعد ان ختمت رسالتي السابقة اليك طفقت افكر واتساءل : لماذا الموسيقى دون التصوير مثلا ؟» وعن هذا التساؤل يجيب في رسالة تالية : لأن الرسم فن لوني ، واللون مادة طبيعية ، و « امتلاء العين بالالوان في الطبيعة والحياة شرط لازم في التصوير ... والالوان لا اذكرها كثيرا لأن عيني لم تمتلىء بها ... والعقل في فن التصوير ليس في الرأس بقدر ما هو في العين ... والتصوير فن حسي اكثر مما هو فن ذهني »[٥١] .

وفي نص كتب بعد رسائل **زهر العمر** بنحو خمسة عشر عاما يؤكد الحكيم بصريح العبارة ان انواع الفكر والفن التي استهوته هي بالتحديد تلك التي لم يكن فيها للمرأة اسهام : « ليس للمرأة منذ ان ظهر لها انتاج في تراث الفكر البشري مؤلف واحد في مسائل الفلسفة او شؤون الفكر العويصة . وليس للمرأة حتى اليوم قصة تمثيلية

---

(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .

(٥١) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .

واحدة اتخذت لها مكانا في تاريخ الادب التمثيلي الخالد ... ولم تستطع المرأة ان تكون مهندسة في فن العمارة ، ولم نجد لها ذكرا بين اولئك العباقرة من الرجال الذين شيدوا الهياكل في الزمن القديم ، ولا بين هؤلاء الذين يقيمون الآثار الجميلة في الزمن الحديث ... وفن الموسيقى ايضا تقف المرأة امامه هذا الموقف الغريب . فهي عازفة بارعة ومغنية حاذقة ، لأن شعورها العميق يعينها على اداء الالحان خير اداء ، ولكنها لم تستطع حتى اليوم ان تكون هي واضعة الالحان . لم يشهد تاريخ الموسيقى امرأة ملحنة وضعت قطعة سانفونية او تركت اوبرا موسيقية لها ذكر ... كل شيء اذن قد باعد بيني وبين المرأة في مجال الخلق والفن ، فانا احب الفلسفة والقصص التمثيلي وفن العمارة والموسيقى الكلاسيكية ، اعمدة اربعة من عمد البناء الذهني يقوم عليها عالم فني عظيم ، لم تأذن الطبيعة للمرأة في ان تساهم في رفعه بنصيب »[٥٢] .

اذن فالمعارضة بين الحسية والذهنية هي في الاصل كما في الختام معارضة بين المرأة والرجل ، ومن ثم بين الام والاب ، وكذلك بين الطبيعة والانسان ، او بمفردات الايديولوجيا الحكيميـة ، بين الارض والسماء . وبالفعل ، الا يعلمنا تاريخ الاديان ان ميتولوجيا الارض ميتولوجيا اموية ، بينما ميتولوجيا السماء ميتولوجيا ابوية ؟ أولَم تترافق الهزيمة التاريخية للجنس النسائي بهزيمة آلهة الارض المؤنثة امام آلهة السماء المذكرة ؟ وبانتصار الاب السماوي على الام الأرضية ، الم ينتصب في قبالة « العالم الذي تسوده ميتافيزياء الحياة ، التي تمر عبر المرأة والارض والامومة والانفعال والحماسة الصوفية ، عالم آخر من الرموز السماوية التي تعني النور والقوة

---

(٥٢) **تحت المصباح الاخضر** ، ص ٩٤ ـ ١٠١ .

وتعالي العقل الصاحي على القوى المعتمة والمحايثة التي تمثلها الارض والمرأة »[٥٣] ؟ . بل ألم يقترن انتصار روحانية الاب على روحانية الام بظهور موضوعة المرأة الآثمة - حواء التوراتية وباندورا الاغريقية - التي اخرجت آدم من الجنة وانهت العهد الفردوسي الذهبي ، فكانت النموذج الاول والميتولوجي للام الشريرة التي تخصي الاب وتسمم الابن وتحيل نعيم الطفولة جحيما ؟

ترى الا يبيح لنا هذا التلاقي بين الايديولوجيا الحكيمية وبين الميتولوجيا الكونية ان نتكلم ايضا عن تلاق بين اللاشعور الفردي لتوفيق الحكيم واللاشعور الجمعي للبشرية ؟ وان تكن الرمزية هي لغة اللاشعور ، افلا يتعين علينا ، كيما نفهم اشكالية ادب توفيق الحكيم ، ان ندرسه لا من خلال ما اراد ان يقوله ، اي من خلال موضوعاته فحسب ، بل كذلك من خلال ما تقوله بنى ادبه بالرغم او بصرف النظر عما اراد ان يقوله ، اي من خلال رموزه ومن خلال الاحداثيات التي عندها تتلاقى - وتفترق - موضوعاته ؟

عصفور من الشرق

« لا يتحمل الطفل العصابي الواقع لأنه لا يطيق اي نوع من الاحباط : فهو ينكر الواقع ليحمي نفسه منه » .

ميلاني كلاين

في هذه القصة ، التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ ، والتي استكمل بها روائيا سيرته الذاتية التي خطّ القسم الاول منها في **عودة الروح** ، يطالعنا نموذج شبه كامل لما اسميناه بنية الادب الحكيمي .

---

(٥٣) مونيك بـيبيتر : **المراة عبر التاريخ** ، ترجمة هنرييت عبودي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٠ .

وهي كما سنرى بنية ثلاثية الحركة ، تكاد احداثياتها الثلاث ان تتطابق مع اضلاع المثلث الاوديبي .

الحركة الاولى : **فردوس الخيال** . محسن العصفور الشرقي ، الذي ارسله والده الى باريس ليدرس القانون فكرس ايامه لعبادة ابولون ، عاشق . وتلك التي يحب ملكة ، ولكنها ملكة فريدة في نوعها . فعرشها شباك تذاكر ، ورعاياها جمهور رواد مسرح الاوديون . وعنها يقول محسن : « اراها في شباكها ، تشرق على الناس بعينين من فيروز ، وهم يمرون امامها الواحد تلو الآخر ، من كل جنس ومن كل طبقة ، فيهم الفقير مثلي ، وفيهم الموسر مثل ملك الملوك ... نعم ! يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب ، وهي تبسم من شباكها بين آن وآن ، دون ان يعرف احد سر قلبها »[٥٤] .

وقاطعة التذاكر هذه ، التي انقلبت بقوة الخيال ملكة من ملكات **الف ليلة وليلة** ، والتي يتخيل العصفور الشرقي ان لها « الف عاشق وعاشق ، وقد لا يحصون عدا ... كل من حولها يحبها ... ذرات الفضاء وهوام الفضاء ونجوم السماء » ،لا يعرف محسن عنها شيئا ولا يدري حتى اسمها ، وكل صلته بها انه يأتي كل يوم الى شباكها « وينتظر حتى ينفض الناس ويخلو المكان ، فيتقدم اليها قائلا : «بونجور مدموازيل !» فترد عليه التحية ، فيقف يطيل النظر اليها صامتا ، ثم يتحرك قائلا :«اورفوار مدموازيل !» ويمضي لشأنه ! »[٥٥].

هذه الملكة المتوهَّمة ، التي أراد محسن أن يقنصها « بالخيال لا بالحقيقة » ، والتي أبى أن يخرجها من « قصرها المسحور » بباقة زهر أو قارورة عطر لأنها ليست امرأة كغيرها من النساء ولأنها « أعظم

---

(٥٤) توفيق الحكيم : **عصفور من الشرق** ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٥٠ .
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

قدراً عندي وأجلّ خطراً من أن أقدم لها شيئاً أو أن أوجه اليها كلاماً ، هذه الملكة هي المرأة الوحيدة الجديرة بالعبادة في نظر محسن لأن مملكتها مملكة حلمية (و « الحلم هو العالم العلوي الذي لا يدخله حيوان ») وخيالية (و «الخيال هو تاج السيادة والسمو الذي تميز به الانسان .. هو ليل الحياة الجميل وحصننا وملاذنا من قسوة النهار الطويل[٥٦] ! ») .

الحركة الثانية : **جحيم الواقع** . من أول اتصال بهذه الملكة المجبولة من « مادة السماء » ، بل من أول قبلة يفوز بها العصفور الشرقي من مليكته ، يبدأ السقوط الكبير من سماء الحلم الى ارض الواقع : « لم يذكر الفتى شيئاً عندئذ ولم يفطن إلا الى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهه وكأنها تقبله . نعم ، إنها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الآن ، وهي حقيقة واقعة الآن ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك ! .. آه لأولئك الخياليين عندما يعطون فجأة « الحقيقة » ! ... نعم ، فجأة ، أي قبل أن يترك لهم زمن يسبغون فيه على تلك « الحقيقة » أردية الخيال الموشاة . إنهم يتلقون جسماً غريباً ومادة عارية .. إن الحقيقة عملة لا تجوز في مملكة الأحلام « . هي اذن « فتاة ككل الفتيات ، وعاملة كآلاف العاملات .. تلك التي أسكنها قصراً من قصور ألف ليلة وليلة وجعلها تنظر من عليائها الى مواكب الناس المتدفقة تحت شباكها ! » . و« أحس الفتى إحساس من يهوي الى الارض ، وكأن قيم الاشياء في نظره قد تضاءلت ، وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها ، فبدت كتمثال مصبوب من السخف[٥٧] » .

ولم تمض على القبلة الاولى أيام معدودات حتى اكتشف محسن

---

(٥٦) المصدر نفسه ، ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٤ ـ ١٢٦ .

أن تفاحة الحب التي طالما تاق الى أن يقضم منها ان هي إلا تفاحة **أرض** ، « حلوة لكن داخلها دود » . بل لم تمض أيام معدودات أُخَر عاش فيها محسن « حياة **الواقع** ، يأكل وينام ويشرب في **الحقيقة** » حتى اكتشف أن كل حلاوة التفاحة الارضية قد ذهبت ولم يبق منها إلا الدود . فتلك التي توجها مليكة على قلبه وعلى عرش أحلامه ، والتي كان يقف أمام باب المسرح الذي تعمل فيه و « كأنما هو باب فردوس » ، والتي نسج لها من خياله ألف صورة وهالة وضفر لها من وهمه ألف ألف إكليل وتاج ، لم تكن إلا أنثى كغيرها من النساء ، أنثى لا تمانع في إقامة علاقة مزدوجة مع رب عملها ، وقد يكون موردها من جسدها أكثر من موردها من عملها .

الحركة الثالثة : **معاودة الصعود** . ما يكاد الصنم الذي بناه محسن بيديه يتحطم ـ وهو ما بناه إلا ليحطمه ـ حتى يقرر أن يضع خاتمة لمغامرته الارضية و « العودة الى السماء[٥٨] » . وكانت الأمثولة التي استخلصها : « لا ينبغي أن نبني شيئاً جميلاً فوق هذه الارض المتغيرة المتحركة » ، وان يكن من هناء فهو هناء الصفاء « الذي لا يوجد إلا في الارتفاع » . وما كاد محسن يستخلص هذه الأمثولة حتى « أحس فعلاً كأنه خف وزناً ، وكأنه يرتفع ، وكأنه يبتعد عن الارض ، ليعود الى السماء ، الى سمائه التي كان قد هبط منها[٥٩] » .

وما السماء إلا سماء الفن . ففي الفن وبالفن يتطهر العصفور

---

(٥٨) عنوان الفصل الثامن عشر من **عصفور من الشرق** .

(٥٩) المصدر نفسه ، ص ١٦٠ ـ ١٦١ . تجدر الاشارة هنا الى أن هذا الموقف العصابي من مقولة الواقع يستتبع ، على الصعيد الايديولوجي ، موقفاً رجعياً مناهضاً لا للفلسفة المادية ولأديان الأرض (ماركس) فحسب ، بل كذلك للحضارة الحديثة والتكنولوجيا وديمقراطية التعليم (أنظر تحليلنا للاسقاطات الرجعية في رواية **عصفور من الشرق** في كتابنا **شرق وغرب ، رجولة وأنوثة** ، دار الطليعة ، الطبعة الثالثة ، ص ٢٧ ـ ٤٧) .

الشرقي من درن الارض وتتصل أسبابه من جديد بأسباب السماء . والفن الأكثر انعتاقاً من مادة الارض هو الموسيقى ، و« سلم الصعود » سيكون السنفونية التاسعة لبتهوفن . وبالفعل ، ما ان أطفئت الانوار في قاعة المسرح وبدأ بتهوفن يتكلم لغته العلوية ، النورانية ، حتى أخذت العصفور الشرقي « رجفة وتصبب جبينه بالعرق » ، ثم أخذته « نشوة عليا عندما ارتفعت الابواق النحاسية الى جانب صيحة الكورس :

قفوا متعانقين
أيتها الملايين من البشر
أيها الأخوة !
إن فوق النجوم أباً
حبيباً الى كل القلوب !

« ولبث الفتى مشدود الاعصاب ، متفصد الجبين ، في شبه ذهول .. فكأنما أستار السماء قد انفرجت ، ليصل الى آذاننا غناء الحور والملائكة ، مجتمعين في جنة الخلود يلقون نشيد الفرح ، ذلك القبس الالهي ، فرح الأنفس التي تعيش في الله[٦٠] » .

هذه الحركات الثلاث التي تتألف منها قصة **عصفور من الشرق** ، ألا ينبغي أن نعيد حالاً تأويلها بدالة الحركة الثلاثية للعقدة الاوديبية الحكيمية المعكوسة ؟

الحركة الاولى : فردوس الخيال ، الملكة المتوهمة ، عاملة شباك التذاكر في طورها الأول الحلمي ، سوزي قبل اكتشاف خيانتها = الأم الطينية ، ذات الثدي الفردوسي ، التي ما الحنين الى السماء إلا الحنين الى حضنها والى هناء الاقامة في رحمها .

---

(٦٠) المصدر نفسه ، ص ١٦٨ .

الحركة الثانية : جحيم الواقع ، السقوط من سماء الحلم الى أرض الحقيقة ، مذاق الدود ، اكتشاف خيانة سوزي وضبطها مع عشيقها ، الخروج من الجنة = **الأم الشريرة** ، خصاء الأب، الأخ الدخيل الذي طرد الاخ الأصيل ، الثدي الذي انقطع دره أو صار مريراً ساماً ، الرحم الذي نبتت له أنياب مدببة ، فردوس الطفولة الذي انقلب سجناً وجحيماً .

الحركة الثالثة : معاودة الصعود ، الفن كمرقاة الى السماء ، عالم الموسيقى العلوي النوراني ، عناق البشر تحت رعاية الأب السماوي الحبيب الى كل القلوب = الطفل الهارب من سجن الأم الى حضن الفن ، الفن كتوكيد للرجولة وكتجريد للأم الفالوسية من سلاحها ، الفن كسبيل الى بعث الأب ، الفن أخيراً كتصالح مع الام ومع كل الوجود العدائي .

هذه البنية ، التي يتحرك ضمن محاورها الحدث الروائي في **عصفور من الشرق** ، ليست مقصورة على هذه القصة وحدها . فهي تكاد تكون البنية العامة لكل أدب توفيق الحكيم . فهذا الأدب يهيمن عليه برمته وجهان مركزيان للمرأة : المرأة (أو الأم) الطيبة ، والمرأة (أو الأم) الشريرة . الاولى هي التي تحيي وتبعث الرجل ، أزوجاً كان أم أباً أم ابناً ، والثانية هي التي تخصيه وتميته أو تدفنه حياً . وبين هذين القطبين المركزيين تتردد صورة للرجل مزدوجة هي الاخرى : الرجل المتحرر ، المردود بدفع من المرأة الطيبة الى الحياة والفن والقدرة على الفعل التاريخي ، والرجل المستعبد المخصي من قبل المرأة الشريرة التي لا تترك له من مصير آخر غير أن يتخبط حتى الموت والفناء في قيوده وأغلاله .

وليس من العسير علينا أن ندرك أن هذه القطبية تتحدد بصورتين للأم : الأم الرحمية ، أي أم ما قبل الخيانة ، وهي الى حد

بعيد أم ذاكرية ، و « أثرية » ، والأم الفالوسية ، أي أم ما بعد الخيانة ، وهي أم واقعية ، معاصرة .

وليس من العسير علينا كذلك أن ندرك أن هذه القطبية تحدد بدورها صورتين للمرأة : تلك التي يحبها أو يمكن أن يحبها توفيق الحكيم وأبطاله ، وهي المرأة الصنمية ، التمثالية ، التي لا وجود لها إلا في عالم الخيال والمُثُل ، وان وجدت في الواقع كان التجاوز هو المبدأ المسيِّر لوجودها ، وتلك التي يكرهها ولا يمكن إلا أن يكرهها توفيق الحكيم وأبطاله ، وهي المرأة التي من لحم ودم والتي تعيش وتريد أن تعيش « الحياة في الحياة » على اعتبار ان المحايثة هي الناموس الناظم لوجودها .

وانما على ضوء هذه الثنائية نستطيع أن نضع ايدينا على سر ازدواجية موقف توفيق الحكيم من المرأة : فهذا الكاتب ، الذي بنى شطراً من شهرته ـ وربما من شعبيته ـ على عدائه للمرأة ، هو أيضاً صديق لها . وقد رأى بعض النقاد ـ ومعهم القراء ـ في هذه الازدواجية تناقضاً ؛ بل إن الحكيم نفسه تبنى هذا التناقض وأخذه على عاتقه : « كثيراً ما يخلط الناس في أمر نظرتي وعلاقتي بالمرأة ، وانهم ليتهمونني احياناً بالتناقض ؛ إذ يرون أني أحمل عليها مرة ، وأشيد بذكرها أخرى .. والحقيقة أني في كلا الحالين أعتقد ما أقول[٦١] ! » .

لكننا ، بدلاً من أن نتكلم عن تناقض في موقف الحكيم النظري ، نؤثر أن نتكلم عن تناقض في الصورة التي تتبدى له بها المرأة .والحق أن المرأة عنده امرأتان : تلك التي تعيد الى ذهنه لا محالة صورة الأم الواقعية والبشعة كما رسمها لنا في **سجن العمر** ، وتلك التي يمكن أن

---

(٦١) **تحت شمس الفكر** ، ص ٢٣٣ .

تتجسد فيها صورة الأم الخيالية والمثالية ، صورة الأم التي عايشها لا على صعيد الكينونة ، بل على صعيد وجوب الكينونة . وما تحدث الحكيم مرة عن المرأة إلا واستحضر وجهيها : الكريه كما عرفه في الواقع ، والحبيب كما عاشه في وهمه . فهي تفاحة ولكن في قلبها دوداً ؛ وردة ولكنها ذات أشواك ؛ وهي كالطبيعة تجسد جدلية البناء والهدم معاً ؛ بل هي الكائن العجيب الذي يجمع بين النعيم والجحيم :

- « المرأة من غير شك هي الزهرة المشرقة في بستان وجودنا الآدمي ، زهرة لها نضارتها وعبيرها ، لكن لها ايضاً أشواكها[٦٢] » .

- « إني دائماً أفرق بين المرأة كشيء يوحي بالجمال ، وبين المرأة كمخلوق يريد أن يستأثر بكل شيء في حياتنا .. والإنصاف يقتضيني أن أقول إن المرأة إذ تحطم من جانب فهي تبني من جانب .. إنها كالطبيعة في يديها العبقريتان : عبقرية الفناء وعبقرية البناء[٦٣] » .

- « المرأة هي التي تدخلنا النعيم .. وهي التي تخرجنا منه[٦٤] » .

ومن ثم فإن موقف الصداقة أو العداوة من المرأة انما تحدده المرأة نفسها . فالحكيم صديق للمرأة بقدر ما تكون **جمودية** ، مثلها مثل سوزي ديبون في الطور الذي كانت فيه ملكة تطل من شباك تذاكرها السحري على أرتال عاشقيها ؛ وعدو لها بقدر ما تكون **متحركة** ، مثلها مثل سوزي ديبون في الطور الذي اتضح فيه للعصفور الشرقي أنها مخلوقة من لحم ودم : « إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع ما دمت أخشى منه .. إن عداوتي ليست إلا دفاعاً عن نفسي ، فلو أن المرأة تمثال من الفضة فوق مكتبي ، أو باقة من الزهر في

---

(٦٢) **المصدر نفسه** ، ص ٢٢٣ .

(٦٣) المصدر نفسه ، ص ٢٢٧ .

(٦٤) **عهد الشيطان** ، ص ١٤٤ .

حجرتي ، أو أسطوانة موسيقية أنطقها وأسكتها بإرادتي ، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدهما حد ، ولكنها للأسف شيء يتكلم ويتحرك[٦٥] » .

وليس من الصعب أن نختزل هذا التضاد الى تضاد بين الأم وصورتها . فالأم هي ذلك الكائن الحي ، المتحرك ، الشرس ، الذي عاش الحكيم تحت سطوته في واقع حياته ؛ والصورة هي الصورة الساكنة ، الجامدة ، المثالية ، لتلك الأم الذاكرية التي ابتنى لها الحكيم في وهمه مملكة فردوسية بديلة عن سجن عمره الواقعي . وأية حياة تدب في التمثال هي بمثابة انحطاط وسقوط ، أي نقلة موجعة ومؤلمة من أم ما قبل الخيانة الى أم ما بعد الخيانة .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن فعل الخيانة كان في الوقت نفسه فعل استرجال ـ فبنفس الحركة التي حرمت بها الأم الابن من ثديها خصت أيضاً الأب وتحولت من أم رحمية الى أم فالوسية ـ أمكن لنا أن نعطي تفسيراً آخر وغير معلق في الفراغ لتصريح توفيق الحكيم الذي يقول فيه إنه لا يعادي المرأة إلا بقدر ما تريد أن تكون رجلاً :

« إن موقفي من المرأة لم يتغير على الاطلاق في أي مرحلة من مراحل العمر ، وإن هناك فرقاً كبيراً بين شعوري الخاص نحوها وشعوري العام ؛ فشعوري الخاص نحو المرأة تجده في كل ما كتبت : شعور المحبة أو ما هو اكثر من المحبة ، أما شعوري العام من المرأة باعتبارها تطالب في المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تماماً، فهذا هو ما أخالفها فيه .. وأساس الخلاف هو ما تزعمه المرأة من أنها مساوية للرجل في كل شيء وما تريده من أن تكون مثله في كل عمل من أعمال الحياة . وقد تضخم هذا الاحساس عندها الى درجة تكاد تكون مرضية

---

(٦٥) **تحت شمس الفكر** ، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧ .

وبصورة يمكن أن نسميها « عقدة الرجل » .. موقفي اذن هو ضد هذه العقدة التي عند المرأة وليس كراهية المرأة في ذاتها .. وليس معنى هذا أني أنكر على المرأة حق العمل والكفاح .. كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المرضية المستولية عليها ورغبتها في محاكاة الرجل الى درجة مضحكة في بعض الأحيان .. حتى إن بعضهن أخذن بالفعل يدخنَّ الغليون والسيجار الكبير(٦٦) » .

بديهي أن المرء لا يستطيع أن يماري في وجود نساء مسترجلات ، لكن موقف الحكيم من المرأة يبدو لنا اكثر قابلية للتفسير بعقدته هو مما بعقدتها هي ، أو فلنقل إن « عقدة الرجل » المزعومة عند المرأة هي إسقاط لعقدة الأم عند كاتب **سجن العمر** . فما المرأة المسترجلة إلا نسخة طبق الأصل عن الأم الفالوسية . ورمزية المرأة التي «تدخن الغليون والسيجار الكبير» لا تكاد تحتاج الى تفسير . وبعبارة اخرى ، ان الحكيم ما كان ليرى صورة المرأة المسترجلة في كل مكان وفي كل امرأة ـ مع أن نسبة المسترجلات في الواقع ضئيلة للغاية ـ لولا أنها تستحضر لديه صورة الأم ؛ والحكيم ما عرف من وجوه الأم إلا وجه تلك التي سجنته مدى العمر في خوف التسمم والخصاء. وهذا وحده ما يمكن أن يفسر أن موقف الحكيم من المرأة « لم يتغير على الإطلاق في أي مرحلة « من العمر » ، على الرغم من التطور الكبير الذي طرأ على وضع المرأة في مصر والعالم منذ أن جاهر الحكيم بعدائه للمرأة ولتحررها في مسرحيته **المرأة الجديدة** التي كتبها عام ١٩٢٣ . ذلك ان موقف الحكيم قد تحدد ، الى حد كبير ، في اللاشعور ، واللاشعور لا يعترف بمقولة الزمن .

---

(٦٦) **أحاديث مع توفيق الحكيم** ، جمع صلاح طاهر ، دار الكتاب الجديد ، بلا تاريخ ، ص ١٣٠ ـ ١٣٣ .

حلقة الام الطيبة

هي حلقة المرأة التي تبعث وتحيي ، ان بالمعنى الحقيقي وان بالمعنى المجازي . وتشتمل هذه الحلقة على سبعة وجوه على الأقل ، تتمثل بايزيس (**ايزيس**) ، عنان (**الخروج من الجنة**) ، بلقيس (**سليمان الحكيم**) ، الغانية (**السلطان الحائر**) ، شمس (**شمس النهار**) ، كليوباترا (**لعبة الموت**) ، بريسكا (**اهل الكهف**) . والوجه المركزي بينها هو بطبيعة الحال وجه ايزيس .

ايزيس :

جاهر توفيق الحكيم بحبه لايزيس ، كبيرة إلهات الميتولوجيا الفرعونية ، على لسان بطله المراهق محسن ، يوم أحب وهو في الخامسة عشرة ، سنية التي كانت تكبره بسنتين على الاقل :

« جعل يختلس النظر الى سنية اختلاساً (وهي تمرر أناملها على مفاتيح البيانو) ، ولأول مرة فطن الى أن شعرها مقصوص على أحدث طراز،وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجي غاية في البياض،يعلوه رأس جميل مستدير الشعر غاية في السواد ، يلمع لمعاناً أخاذاً ، كأنه قمر من الابنوس ، وخطرت لمحسن صورة يراها دائماً في الكتاب المقرر للتاريخ المصري القديم ، صورة يحبها كثيراً ، وطالما قضى شطراً من حصص التاريخ يطيل اليها النظر وهو سابح في عالم الاحلام ، لا ينزله منه الى الارض إلا صوت المدرس وقد بدأ في شرح الدرس ، تلك صورة امرأة ، شعرها مقصوص ايضاً .. وأسود لامع كذلك .. ومستدير كقمر الابنوس : **ايزيس**[٦٧] ! » .

---

(٦٧) **عودة الروح** ، الجزء الأول ، ص ١٤٤ .

والحال من هي ايزيس ؟ انها إلهة البعث وربة الزواج والأسرة في آن معاً . ووجهها مناقض في كل معارفه وقسماته لوجه الأم كما رسمه توفيق الحكيم في **سجن العمر** . فإيزيس ليست مجرد رمز للوفاء الزوجي ، ولا حتى قرينة مصرية لبينيلوبي الاغريقية ، كما يقول الحكيم في تذييل مسرحيته ، وانما هي المرأة التي ترد اوزيريس ، إله الحياة ، الى الحياة . المرأة التي تحيي بدل أن تميت ، تبعث بدل أن تخصي . وبقدر ما يتماهى الابن مع الأب ، فإن ايزيس هي في المقام الأول الأم التي فعلت المستحيل لتحمي ابنها حوريس ولتعدَّه للأخذ بثأر أبيه من قاتل أبيه ومغتصب عرشه طيفون . إيزيس هي اذن الأم التي تتيح للابن أن يؤدي واجبه الاكبر . والواجب الاكبر للابن هو واجبه نحو الأب . فحيثما يغب الأب عن الوجود ، يكن دور الابن ، بوساطة الأم ، أن يرده إليه . وان يكن **كتاب الموتى** الفرعوني من أحب الكتب الى توفيق الحكيم ، فلأنه نشيد بعث ، ولأن المثلث الاوديبي يتحرر فيه من تناقضه ومن تشتت أقطابه ليلتقي « الكل في واحد » ، كما جاء في تصدير **عودة الروح** . وما **عودة الروح** بمعنى من المعاني إلا عودتها الى الأب . فسعد زغلول يتحول ، بقوة الرمز ، وكذلك بتدخل عسفي للمؤلف من خارج الرواية ، الى أوزيريس آخر ، الى **معبود** يلتحم الشعب كله من حوله في « كتلة آدمية واحدة » ويبعث ، بانبعاثه ، « أمة زعموا أنها ميتة منذ قرون » مع أنها - والأهرام هي الشاهد - الأمة التي أتقنت منذ فجر الانسانية صناعة الخلود .

إن الجاذبية التي مارستها أسطورة البعث الفرعونية على توفيق الحكيم على امتداد حياته الفنية المديدة ، ابتداء من **عودة الروح** (١٩٢٧) وانتهاء **بشمس النهار** (١٩٦٥) ، والتي تواترت الإشارة ، الصريحة أو المضمرة ، اليها في العديد من مسرحياته

وكتاباته النظرية ، تجد تفسيرها الأبعد غوراً في الحاجة اللاشعورية الآسرة الى تصحيح العلاقات المعكوسة بين أضلاع المثلث الاوديبي . ففي أسطورة البعث الفرعونية يشغل الأب ، لا الأم ، قاعدة المثلث ، بينما يتعادل الابن والأم في دورهما كساقين تنهض عليهما هذه القاعدة وتعطيهما في الوقت نفسه معنى وجودهما . وهل للوجود من معنى أسمى من أن يكون نداء الى الأب الغائب كيما يعود ، وكفاحاً في سبيل الأب المقطَّع الأشلاء كيما تلتئم أوصاله وتدب فيه الحياة من جديد ؟

وأياً تكن التحويرات التي أجراها توفيق الحكيم على الأسطورة كيما يمسرحها ، وبصرف النظر عما حمَّلها من دلالات عصرية (مسألة الالتزام في الأدب ، مسألة العلاقة بين القائد الفرد والجماهير الشعبية) ، فإن أسطورة البعث المصرية ، بما هي كذلك ، تفسح في المجال أمام كل طرف من أطراف المثلث الاوديبي ليؤدي دوره كاملاً ، دونما حاجة حتى الى إخراج فني . وربما لأن الاسطورة تقول بحد ذاتها كل ما يمكن أن يريد توفيق الحكيم قوله ، جاءت مسرحيته عن **ايزيس** تقول أقل مما تقوله الاسطورة وأوهى منها في بنائها الفني ووقعها التراجيدي. وحتى من منظور الغنائية تبدو الأسطورة متفوقة بما لا يقاس على المسرحية . فحين تنادي ايزيس زوجها اوزيريس :

كان لك بيت
كان لك ملك
كان لك حب
في كل قلب
عد الى بيتك يا اوزيريس
عد الى ملكك ايها العزيز
عد الى زوجك أيها الحبيب

وحين يخاطب حوريس اباه بقوله :

انهض يا اوزيريس
أنا ولدك حوريس
جئت أعيد اليك الحياة
جئت أجمع عظامك
وأربط عضلاتك
وأصل أعضاءك
أنا حوريس الذي تكون أباه
حوريس يعطيك عيوناً لترى
وآذاناً لتسمع ، وأقداماً لتسير
وسواعد لتعمل !
ها هي ذي أعضاؤك صحيحة
وجسدك ينمو
ودماؤك تدب في عروقك !

حين نسمع هذا الكلام الذي ورد في **كتاب الموتى** ونقارنه بأي مقطع من مقاطع الحوار في المسرحية نشعر للحال ان الحكيم ما استطاع ان يصون شعر الأسطورة وأنه انحط به الى مستوى النثر النفعي . والحق أنه عندما يقول لنا توفيق الحكيم إنه « منذ تأليف مسرحية شهرزاد حوالي ١٩٣٠ وشخصية **ايزيس** تتهيأ للظهور يوماً[(٦٨)] » ، فإننا نشعر أن ضغط شخصية ايزيس عليه لم يجد متنفسه الحقيقي في إخراجه المسرحي المباشر للأسطورة بل وجده في تلك البدائل التي خلقها بفنه لايزيس ،نعني بريسكا وعنان وسواهما .

(٦٨) توفيق الحكيم : **ايزيس** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٥ ، التزييل ، ص ١٧٣ .

سليمان الحكيم

ما يميز البنية الانبعاثية في أعمال توفيق الحكيم الفنية الخالصة عنها في الأسطورة أنها ثنائية لا ثلاثية الاقطاب . فباستثناء **عودة الروح** ، التي هي أقرب الى السيرة الذاتية ، يغيب الابن عن الوجود في اكثر أعمال توفيق الحكيم الاخرى ، ولا يبقى في ساح العمل الروائي أو المسرحي من المثلث الاوديبي سوى الأب والأم . وحتى هذان القطبان لا يبقيان على حالهما : فالأب يأخذ في معظم الحالات صورة زوج أو مجرد رجل ، كما أن الأم تأخذ صورة زوجة أو مجرد امرأة . اما الابن ، الذي يبدو في الظاهر وكأنه تلاشى من الوجود ، فإنه في شطر منه يتماهى مع الأب (او الزوج او الرجل) الذي يُرَّد الى الحياة او الى موهبته الفنية ، وفي شطره الآخر يتماهى مع الأم (او الزوجة او المرأة) التي تَرُّد ذلك الأب الى الحياة أو الى موهبته الفنية ، او تحول على الاقل دون فقدانه إياهما .

في **سليمان الحكيم** ، الصادرة عام ١٩٤٣ ، تطالعنا صورة للمرأة التي تحيي وتبعث بكل ما في الكلمة من معنى . فبلقيس ، ملكة سبأ الخارقة الجمال والعظيمة الأبهة ، عاشقة متيمة لأسيرها الأمير منذر . ولكن أسيرها معرض عنها وعن جمالها وأبهتها لأنه بدوره عاشق لوصيفتها شهباء . والحال أن لعبة الحب لا تقف عند هذا الحد ؛ فالملك سليمان الحكيم ، النبي وابن النبي داود ،وقع هو الآخر في حب بلقيس،فما لقي منها إلا صدوداً رغم كل ما أتاه من أشباه المعجزات ليبهر عينها ويسلب لبَّها . ولما أسقط في يده ولم يجد أي مفتاح الى قلبها ، الذي وقفته على الأمير الأسير منذر ، لجأ الى داهش بن دمرياط ، أذكى من تحت إمرته من الجن وأقدرهم على اجتراح العجائب ، ليأتيه ، ولو بالحيلة ، بقلب بلقيس . فماذا فعل الجني ؟

سحر الأمير منذراً حجراً ، وجعل حول هذا الحجر حوضاً من الرخام ؛ ولما جاءت بلقيس شاكية أخبرها أنها « لو شاءت أن تدب الحرارة في ذلك الحجر وأن يعود حبيبها حياً كما كان ، فعليها أن تبكي الليل والنهار أمام الحوض الرخامي ، الى أن يمتلىء بدموعها ، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئاً حباً لمن أذابت بماء عينيها جموده الحجري[٦٩] » . وقضت بلقيس الليالي الطوال على مر الاسابيع والشهور تبكي عند الحوض ، حتى كادت تذوب تعباً وضنى ، وما كانت دموعها هي وحدها التي تسيل فوق الرخام ، وانما روحها ايضاً . ولما أشرف الحوض على الامتلاء ، ولم تعد تنقصه سوى بضع عبرات ، أقصى الجني بلقيس عن الحوض بحيلة ، وأقنع وصيفتها شهباء بأن تبكي دمعتين ليمتلىء الحوض ، ففعلت ، فإذا بالحجر يتحرك ، والحياة تدب في الأمير منذر الذي ما كاد يفتح عينيه ويبصر شهباء الباكية حتى وهبها ، والى الأبد ، قلبه الذي قال لها إنها اشترته بدموعها .وكانت هذه الخاتمة اللامتوقعة ، التي خطط لها الجني بذكائه اللاأخلاقي، أعظم فاجعة منيت بها بلقيس في حياتها قط ، ولكنها مع ذلك لم تكن ضربة قاضية . فقد ادركت بلقيس أن شهباء لم تفعل ما فعلته بإرادتها ، وان الامير منذر كان يحبها في الاحوال جميعاً من البداية ، منذ أن وقع نظره عليها وهو في الأسر ، وان الدمعتين الإضافيتين ما غيرتا في واقع الأمر شيئاً. وازاء الشهامة التي دللت عليها بلقيس إذ باركت زواج شهباء ومنذر ، أدرك سليمان الحكيم فداحة ما ارتكبه من جريرة : فقد استخدم القدرة التي أوتيها في غير وجه حق ولم يقرن استخدامها بالحكمة التي بدونها تغدو القدرة لاأخلاقية ؛ وأقر لبلقيس بفضلها إذ جعلته يدرك ان « القوة تعمي بصائرناوتنسينا

---

(٦٩) توفيق الحكيم : **سليمان الحكيم** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٠٦ .

أحياناً ما منحنا من حكمة«،وأن «الحكمة الحقيقية أن يعرف الانسان كيف يحكم قدرته[٧٠] » . وبذلك تكون بلقيس قد بعثت رجلين في آن معاً : أولهما بالمعنى المادي إذ ردته الى حياته ، وثانيهما بالمعنى المعنوي إذ ردته الى حكمته .

لعبة الموت

كليوباترا ، بطلة مسرحية **لعبة الموت** الصادرة عام ١٩٥٧ ، لا تبعث من الموت بحصر المعنى،بل تقي منه وترجئه الى أجل غير مسمى. وكليوباترا هذه راقصة صغيرة في ملهى « الطاووس الذهبي » . وقد وقع عليها اختيار المؤرخ ،وهو الشخص الوحيد الذي يقاسمها البطولة في المسرحية ، ليلاعبها **لعبة الموت** ان جاز القول . فهذا المؤرخ كانت تؤرقه مشكلة تاريخية يتيمة قضى العمر وهو يحاول أن يجد حلاً لها ، وهي : هل كانت كليوباترا ، ملكة مصر ، امرأة دولة وسياسة أم امرأة قلب وحب ؟ وهل صحيح ما يذهب اليه المؤرخون من أنها لم تعرف الحب قط ، وأنها ما كانت بارعة إلا في السياسة التي هي فن حبك العداوات وتأجيجها؟ وهل كانت ذات نفس مضيئة أم كانت امرأة سوداء النفس لم تتورع عن دس السم لأخيها الصغير لكي تنفرد بالعرش ؟ ويكفي أن نستبدل اسم كليوباترا باسم **الأم** حتى ندرك أن المشكلة التي أقضت مضجع « المؤرخ » حتى آخر أيام حياته لم تكن مشكلة نظرية ولا تاريخية ، بل مشكلة حيوية وذات راهنية دائمة ، لا يهدأ لها أوار ولا تخبو لها جذوة في مرجل اللاشعور الذي يغلي بها أبداً : أليس من المحتمل أن يكون هناك غلط في « التأريخ » وان تكون الأم الشريرة هي مجرد وهم ما ناب مناب الأم الطيبة إلا بنتيجة

---

(٧٠) المصدر نفسه ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠ .

الخطأ في تأويل الوقائع ؟ والتسميم نفسه هل كان واقعة أم مجرد افتراض ؟ بيد أن مسألة « حقيقة » كليوباترا الملكة ليست ، على أهميتها ، إلا مسألة ثانوية في **لعبة الموت** التي يريد أن يلعبها المؤرخ مع كليوباترا الراقصة . فهذا المؤرخ مصاب بإشعاع ذري ، وقد باتت أيامه معدودة . وحتى يجنّب نفسه عذاب الاحتضار ، وحتى ينتقم في الوقت نفسه من البشرية التي سممته بالإشعاع القاتل (أهو إذن طفل آخر تسمم بثدي الأم الشريرة ؟) ، تفتق ذهنه عن « خطة جهنمية » (هي بالمناسبة في منتهى السذاجة) : فقد كتب وصية أوصى فيها بماله كله بعد وفاته لكليوباترا الراقصة مفترضاً أنه ما ان يطلع عشيقها لاعب الخناجر وأمها البدينة الشرهة على نصها حتى تأخذ الأسئلة تدور في رؤوس ثلاثتهم : لماذا الانتظار ؟ كيف السبيل الى التخلص من هذا الموصي المغفل ؟ وسيعملون من ثم على قتله ، فيتخلص هو بذلك من « عذاب موتة شنيعة ، ويدمر في الوقت نفسه حياتهم عندما سيكتشفون أنه كان سيموت من تلقاء نفسه ، نتيجة للتلوث بالاشعاع ، وأن ثروته كانت ستصير اليهم من دون حاجة الى ارتكاب جريمة ستكلفهم في أرجح الظن رقابهم .

لكن خطة المؤرخ لا تسير على ما يرام . فكليوباترا الراقصة ، التي دافعت أصلاً عن سميتها الملكة دفاعاً حاراً باعتبارها « انسانة ذات قلب نظيف » ، لم تطلع عشيقها ولا أمها على نص الوصية ، بل أبت أن تكون وريثة المؤرخ ، وطالبته بأن يتبرع بماله للفقراء من تلاميذه . ولما فوجىء المؤرخ بطيبة قلبها اللامتوقعة ، سقط في عين نفسه ، وكاشفها بما كان صممه من خطة ، وصارحها بأن وصيته لم تكن إلا قنبلة موقوتة أراد بها تدمير إنسانيتها ومصيرها . ولكن حتى بعد اكتشافها الحقيقة بقيت على كرم نفسها وإيمان قلبها ،وأكدت له ان هناك ما هو أبشع من التلوث الذري وهو « التشويه النفسي » الذي

يدمر « النفس الطيبة المؤمنة بالحب والخير .. ويتركها بقايا سوداء فارغة .. إلا من سوء الظن والحقد وشهوة الانتقام » ، وطالبته بأن يعيش ما تبقى من حياته « بنفس جميلة » . ولما أجابها بأن الأوان قد فات لإصلاح نفسيته ، وأن أيامه باتت معدودة ، كان جوابها : « إني معتقدة كل الاعتقاد أنك لن تموت .. لن أدعك تعيش وحدك مع الموت وجهاً لوجه .. إن الذي سيقتلك أشنع القتل هو اعتقادك أنك تحمل الموت في كيانك ، حيث تسير .. لقد جعلوك تعيش مع الموت كأنه شريك حياتك .. لكني لن أدعك تلعب لعبة الموت .. ستلعب مع الحياة لعبة الحياة .. إني أريد ذلك .. أريد أن تعيش .. وستعيش وترمّ بقايا نفسك ويعود اليها جمالها .. وترى بها كل شيء جميلاً[٧١] » .

ولا حاجة لأن نضيف ان « بريق الحياة » عاد لحظتئذ الى المؤرخ فعلاً ، وداخله إيمان غامر بأن الموت لن يجرؤ على الاقتراب منه وهي معه ، وأن امرأة لها قلب مثل قلبها لقادرة على أن تعالجه وتشفيه ، وأنه حتى ان لم يطل به البقاء فإن « الحياة الرائعة » التي سيعيشها بجوارها في البقية الباقية من أيامه « لا تقاس بالوقت » .

وذلك هو معنى آخر للبعث · انتصار على الزمن ، لا بنفيه بل بقياسه بعداد القلب الذي قد يكثف العمر كله في ساعة ، وانتصار على الموت ، لا بالغائه بل بلعب لعبة الحياة حتى النهاية الاخيرة ، وبكيفها قبل كمها .

السلطان الحائر

الغانية في مسرحية **السلطان الحائر** ، الصادرة عام ١٩٦٠ ، تمثل وجهاً من أكثر الوجوه النسائية إيجابية في أدب توفيق الحكيم

---

(٧١) توفيق الحكيم : **لعبة الموت** ، الكتاب الفضي ، الشركة العربية ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ١١٢ ـ ١١٣ .

ومن أقربها وأحبها الى نفس المشاهد والقارىء . وهي ، بمعنى من المعاني ، لدة لبلقيس بطلة **سليمان الحكيم** . فهي تنقذ رجلاً من موت فيزيائي حقيقي ، وتنقذ سلطاناً من موت مجازي .

الرجل الذي تنقذه من الموت تاجر حكم عليه بالاعدام بلا محاكمة لأنه تجرأ وقال إن السلطان ، حاكم البلاد والعباد ، عبد رقيق غير معتق . والحال أن مدعاه صحيح . فذلك السلطان المملوكي كانِ عبداً مملوكاً للسلطان الراحل . وقد أورثه هذا عرشه ، ولكن النوبة القلبية التي وضعت حداً مباغتاً لحياته لم تتح له أن يحرر وثيقة العتق . ولقد حاولت بطانة السلطان أن تخفي هذه الحقيقة عن الناس بالإرهاب . ومن جملة ضحايا هذا الإرهاب كان ذلك التاجر الذي حكم عليه بالإعدام لأنه تجرأ في مجلسه على التفوه بالحقيقة ، وقد تفوه بها عن يقين لأنه هو التاجر الذي باع للسلطان الراحل السلطان الحالي بيع الرقيق .

لقد كان من المفروض أن يقطع الجلاد رقبة التاجر ساعة يؤذن المؤذن لصلاة الفجر . وكان الفجر على وشك أن ينبلج فعلاً . لكن الغانية تستدرج المؤذن الى بيتها وتقوم بواجب ضيافته خير قيام فيتأخر عن الأذان فترة كانت كافية لتبليغ السلطان تظلم التاجر فيأمر بوقف التنفيذ الى حين اتضاح الحقيقة التى ما كان له بها علم .

لقد عزم السلطان هو الآخر في بادىء الأمر أن يسلك طريق السيف ، فيقطع لسان بل عنق كل من يتجرأ على القول عنه إنه عبد مملوك . لكنه لا يلبث أن ينثني عن عزمه هذا ، ويقرر بناء على نصيحة قاضي القضاة ، أن يسلك طريق الشرع . والحال أن الشرع يقضي بأن كل عبد يموت عنه سيده من غير أن يعتقه يصبح ملكاً لورثته . وبما أن السلطان الراحل لا ورثة له ، فكل ما يملك ، بما فيه السلطان الحالي غير المعتق ، يجب أن يذهب الى بيت المال . وما كان ملكاً لبيت المال ما

جاز بيعه إلا بالمزاد العلني . وان وجد بين الناس من يبتاع السلطان في المزاد العلني ثم يعتقه ، تكن المعضلة قد حلت على وجه مشروع . والحال أن الغانية هي التي تدفع في المزاد العلني أكبر مبلغ : ثلاثين ألف دينار ، هي تحصيلة العمر كله ومدخرها من كل من طرق باب بيتها من الرجال . ولكن ما ان ينتقل السلطان الى حوزتها حتى تعلن أنها لن تعتقه ما لم يقضِ في بيتها ليلة كاملة حتى أذان الفجر. وأن يقضي السلطان ليلة كاملة في بيت غانية فهذه فضيحة الفضائح . ويأتمر أفراد الحاشية فيما بينهم ، ويقترح قاضي القضاة حلاً ، وهو تكرار الحيلة التي كانت قد لجأت اليها الغانية لإنقاذ المحكوم بالاعدام : فالمؤذن الذي أخّر بالأمس الأذان يمكنه الليلة أن يسبِّقه . وهكذا يكون ، ولا تجد الغانية بداً من أن تطلق سراح السلطان والليل ما زال في وسطه . ولكن السلطان الذي أصابه تحول عظيم لما دللت عليه الغانية من شهامة وجمال نفسي إذ ألقت بجنى العمر كله في البحر كما يقال ، يأبى مثل ذلك التحايل على القانون ، ويقرع قاضي القضاة تقريعاً شديداً : « قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحايل .. ولا لوم عليها إذا هي فعلت .. وقد تكون موضع تسامح لذكائها وبراعتها .. أما قاضي القضاة وحامي حمى القانون وخادم الشرع الامين ، فإن من ألزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله .. وأنت نفسك الذي أراني في البداية فضيلة القانون وما ينبغي له من احترام ، وقال لي إنه هو السيد المطاع ، وإن علي أنا ان أنحني أمامه .. وقد انحنيت بكل خضوع حتى النهاية .. لكن هل كان يخطر لي على بال أن اراك أنت في آخر الأمر تنظر الى القانون هذه النظرة ، وتجرده من رداء

قدسيته ، فـإذا هو بـين يديـك لا أكثر من حيـل وجمل وألفـاظ وألاعيب ؟ ! »[٧٢] .

هكذا تكون غانية ، طريقها ممتلئة وحلاً ، قد أنقذت لا رجلاً من الموت ولا سلطاناً من الرق فحسب ، بل مملكة بكاملها ، إذ أنها بعتقها السلطان لم تترك له من خيار إلا أن يكون عبداً للقانون حتى النهاية ، وفي عبودية الحاكم هذه للقانون حرية للمحكومين قاطبة .

شمس النهار

في المسرحية التعليمية التي أصدرها الحكيم عام ١٩٦٥ والتي سماها بالاسم الشاعري لبطلتها **شمس النهار** لا يدور حديث عن الموت ولا تقع حوادث قتل أو وفاة ، ومع ذلك فإن المسرحية تحتل مكانها مباشرة في سلسلة مسرحيات البعث ، لكنه هنا البعث المعنوي ، البعث على مستوى العقول والطبائـع والاخلاق . فـالمملكة التي يحكمهـا السلطان ، والد شمس النهار ، بملء معنى الكلمة مملكة « كل واحد وشطارته » . وكذلك الحال في إمارة الامير حمدان الذي هدهد الحلم يوماً بأن يتزوج من شمس النهار . فالفساد مستشر ، والقيم غائبة ، والأثرة والانانية والمصلحة الخاصة مرفوعة الى مرتبة العبادة . ولن نتوقف هنا عند الطابع النخبوي الذي يغلف المسرحية بأسرها ، رغم مدعياتها البريختية ، ولكن يهمنا ، من وجهة النظر التي نتناول منها أدب توفيق الحكيم هنا ، أن نؤكد على عملية البعث المعنوي المزدوجة التي يتمحور حولها الحدث المسرحي : فشمس النهار ، التي كانت فيما مضى أميرة مدللة ، تعود ، بعد تجربة الحياة المشتركة التي عاشتها مع رجل من عامة الشعب ، الى مملكة أبيها لتصلح أحوالها ، والامير

(٧٢) توفيق الحكيم : **السلطان الحائر** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

حمدان ، الذي أيقظته شمس النهار من غفلته وصنعت منه رجلاً جديداً ، يعود بدوره الى إمارته ليطهرها من الفساد وليحيي فيها ما مات من القيم .

الخروج من الجنة

سمى الحكيم بطلة هذه المسرحية،التي أصدرها عام١٩٢٨،باسم عنان ، جارية الناطفي وملهمة ابي نواس التي صرح في كتابه **تحت المصباح الاخضر** باعجابه بها كنموذج للمرأة التي أثبتت أن عالم الفكر والشعر والفن ليس عالماً موقوفاً على الرجال . لكننا اذا تجاوزنا الاسم الى المسمى ، وجدنا طموح توفيق الحكيم يذهب الى أبعد من ذلك . فعنان عنده وجه عصري لايزيس . ولقد كتب يقول : « تحت تأثير افتتاني بايزيس ، رسمت شخصيات بطلاتي شهرزاد وبريسكا وعنان . كل واحدة منهن ليست سوى ايزيس في رداء جديد »[٧٣] . وبالفعل ، وكما ان مأثرة ايزيس الكبرى انها « بعثت زوجها اوزيريس بعد موته واعادت إليه الحياة » ، كذلك فإن تجلية عنان المنقطعة النظير انها بعثت موهبة الشعر لدى زوجها مختار وأججت جذوتها من جديد بعد أن كانت خمدت وهمدت . ولم تحجم ، وصولاً الى هذا الهدف ، عن التضحية بسعادتها الزوجية . فقد أدركت أن « صاحب الحياة الهنيئة ـ كما كان الحكيم نفسه قد قال ـ لا يدونها ، وانما يحياها » ؛ وبما ان حياة زوجها الى جانبها كانت جنة من الهناء والسعادة فقد اختارت ، بنفس ممزقة ، أن تخرجه متعمدة من جنة الحياة الزوجية لتحيي فيه « موهبة الكتابة وقرض الشعر » . وكان لها ما أرادت ولو على حساب حياتها وسعادتها : فما ان اكتوى مختار بنار الفراق حتى

(٧٣) **تحت المصباح الأخضر** ، ص ١٩٧ .

تفجرت ينابيع الالهام في نفسه وتعرفت فيه مصر عن بكرة أبيها شاعرها العظيم .

ولعله لا يكفي أن نقول إن عنان تنتمي الى حلقة الوجوه النسائية الايزيسية ، بل ينبغي أن نضيف أنها تبز أترابها من حيث أنها تميت نفسها كيما تبعث زوجها . وهي بذلك تستبق بخمس سنوات بريسكا ، بطلة **اهل الكهف** التي ستختار هي الأخرى أن تدفن نفسها حية كيما تحتل لها مكاناً في ميتولوجيا البعث الحكيمية . والمثالية المسرفة التي رسمت بها شخصية عنان تصل الى حدود استحالةالوجود.وهذا ما حمل الحكيم على الاعتذار مقدماً عن انتهاكه لمبدأ مشاكلة الواقع ، إذ صدَّر مسرحيته بهذه العبارة : « هذه المرأة العجيبة ، بطلة هذه القصة ، هي من صنع خيالي[٧٤] .. ولكم أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوماً وجهاً لوجه ، لأني واثق أنها موجودة في الحياة على نحو مـا »[٧٥] . وكـون عنان شخصية من صنع الخيال ، لا من صنع الواقع ، هو ما يعقد صلة قربى وثيقة بينها وبين تلك الأم المثالية التي ما كان لسجين **سجن العمر** إلا أن يحلم بوجودها توهماً وتخيلاً في مواجهة تلك الأم الواقعية ، المتجسدة لحماً ودماً بكل بشاعتها وخيانتها المفترضة لمبدأ الامومة بالذات .

---

(٧٤) ليس الى هذا الحد ! فهي أيضا من صنع خيال الآخرين . فدارسو مسرح توفيق الحكيم ، وعلى الأخص منهم محمد مندور ، أشاروا الى أن الحكيم استوحى مباشرة موضوع مسرحيته من مسرحية موريس روستان **الفارّة** المنشورة عام ١٩٢٦ (انظر جان فونتان : **الموت والانبعاث في أعمال توفيق الحكيم**،بالفرنسية ، دار بو سلامة للطباعة والنشر ، تونس ١٩٧٨ ، ص ٢٦٧) .

(٧٥) توفيق الحكيم : **المسرح المنوع** ، مكتبة الآداب ، ص ٣٤٣ .

بريسكا ، بطلة **اهل الكهف** الصادرة عام ١٩٣٣ ، أسطورية هي الأخرى في مثاليتها . والصلة بينها وبين ايزيس ، التي قال الحكيم إنه رسم شخصيتها تحت تأثير افتتانه بها ، تستدق عن الفهم ، بل تستعصي عليه ، ما لم نعد تفسير مثاليتها على ضوء المثالية المفترضة للأم في طور ما قبل الخيانة . فبريسكا لا زوج لها ولا رجل حتى تبعثه ؛ وهي لا تبعث أحداً ، ولا تستطيع حتى أن تمنع عاشقها مشلينيا ، المبعوث الى الحياة بعد موت (أو نوم) دام ثلاثمئة سنة ، من أن يعود الى كهفه ويموت فيه موتاً حقيقياً هذه المرة . فأين يكمن ، والحالة هذه ، الوجه الايزيسي لبريسكا ؟ إن هذا السؤال ، الذي لن يتمكن أي ناقد من النقاد الكثيرين الذين درسوا الحكيم ومسرحيته من الاجابة عنه[٧٦] ، يمكن أن يجد له بداية حل إذا ما أدركنا أن من يُبعث في **أهل الكهف** ليس مشلينيا ، ليس الرجل ، ليس الأب أو الزوج او الابن ، وانما المرأة ، أي في التحليل الاخير الأم ، وبالتحديد الأم الأولية ، الأثرية ، الذاكرية ، وبكلمة واحدة ، الأم الرحمية .

وبالفعل ، أليس الكهف رحماً او رمزاً للرحم وبديلاً عنه ؟ والرحم ، أهو مجرد تجويف عضلي يحتوي الجنين لمدة تسعة أشهر ، أم أنه ملكوت الحرية والغبطة والطوبى الذي يرتع فيه الطفل ما دام يرضع ثدي أمه ؟ واذا اخذنا الرحم بهذا المفهوم المعنوي الواسع ، أفلا يباح لنا أن نقول إن ساعة الخروج من الرحم ليست هي ساعة الولادة فحسب ، وانما ايضاً ساعة الفطام ، او بتعبير أدق ساعة ولادة

---

(٧٦) بصدد تخبط النقاد في تفسير مسرحية **أهل الكهف** وتأويل دلالتها التقدمية أو الرجعية انظر كتابنا **لعبة الحلم والواقع : دراسة في أدب توفيق الحكيم** ، دار الطليعة ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٥٠ ـ ٦٣ .

أخ جديد والانقلاب الفجائي الذي يطرأ بنتيجة ذلك على مذاق ثدي الأم ؟ واذا كان الوليد يستقبل الحياة خارج الرحم ، أول ما يستقبلها ، بالبكاء والصراخ ، أفلا تنتاب الرضيع نوبة حصر مماثلة عندما ينفصل لأول مرة عن ثدي أمه وحضنها ؟ بل ألا تكرر تجربة الفطام تجربة الميلاد من حيث ان الطفل يجد نفسه في كلا الحالين ملقى به وسط عالم معادٍ نظير ذلك العالم الارضي الذي وجد فيه آدم وحواء نفسيهما مهجورين بعد السقوط والطرد من الفردوس السماوي(٧٧) ؟

ومتى ما أعدنا تأويل الخروج من الكهف على أنه تكرار لتجربة الميلاد والفطام ، أي الانفصال عن رحم الأم الطيبة المادي والمعنوي ، ادركنا سر الشعور بالعدائية الذي جثم على صدور أهل الكهف الثلاثة حالما خرجوا الى العالم الخارجي والذي عبر عنه مرنوش خير تعبير بقوله : « هذا العالم المخيف ، هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها ، وإن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها ، هؤلاء الناس غرباء عنا .. ثلثمائة عام مضت ، وها هوذا عالم آخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو الى ملح(٧٨) » .

ان هذا التشبيه التمثيلي الاخير يختصر ، على نحو مدهش التركيز ، كل ما يمكن قوله عن ثدي الأم الذي ينقلب لبنه على نحو مباغت حنظلاً ، او حتى سماً ، ابتداء من لحظة « خيانة » الأم . وانما على ضوء هذه « الخيانة » نستطيع أن نفهم تلك الكلمات الغريبة التي نطق بها مشلينيا حينما يقابل بريسكا لأول مرة بعد انبعاثه من الكهف . فهو يخاطب هذه الأميرة ، التي تشبه الى حد التماثل سميتها بريسكا التي أحبها مشلينيا قبل ثلاثة قرون ، وكأنه يخاطب أماً غادرة

---

(٧٧) وجد بين المحللين النفسيين من يربط بين رضة الميلاد وتجربة الفطام وحصر الخصاء .

(٧٨) توفيق الحكيم : **أهل الكهف** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٩١ ـ ٩٢ .

تنكرت لابنها الحبيب وطردته من ذلك الفردوس الذي يمتد ما بين صدرها وحضنها : « إنك امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف وتنقض عهودها المقدسة متوسلة بأخس الأسباب . ما كان أحراكِ أن تسلكي طريق الصراحة والصفاء وتواجهيني بالحقيقة بدل أن تنكريني هذا الإنكار . ايتها الاميرة ، اني أعرف كل شيء ولم أتهدم بعد ، ولم تمد بي الارض بعد ، ولم تنطبق السماوات . وهأنذا واقف أمامك قوياً لا أضعُف ، عاقلاً لم أجنّ. كم أنت مخطئة أن تظني بي الضعف عن احتمال خبر خيانتك . إن القلب الذي امتلأ يوماً بك ليستطيع أن ينبض بدونك على الأقل يوماً او يومين . إني لا أزعم أني أستطيع أن أخلع من نفسي تلك التي كانت لي عقيدة أو اكثر من عقيدة ، ولا ان أشوِّه من ذاكرتي أجمل إحساس ارتفعت به نفس بشر ، ولكني أستطيع أن أزعم أني أعيش بعد كل هذا .. نعم أعيش .. ألا ترين ؟ انظري ، هأنذا أعيش ! هأنذا أعيش(٧٩) ! » .

وحديث الخيانة هذا ، الذي لا يكاد يكون له من مبرر فني في المسرحية ، يصر مشلينيا إصراراً غريباً ، وبالتالي ذا دلالة ، على العودة إليه تكراراً :

بريسكا : جميل هذا الدرس الذي تلقيه علي .

مشلينيا (في برود) : إني ما جئت ألقي دروساً .

بريسكا : اذن لعلها رسالتك الى هذا العالم ، أيها القديس !

مشلينيا (منفجراً في غيظ) : عالم موبوء ، كله ختل وخيانة . نعم ، وا أسفاه! لو أن رسالات السماوات كلها تنفع في إعادة الطهر الى قلب امرأة خائنة !

بريسكا : عدتَ الى ذكر الخيانة(٨٠) ؟

---

(٧٩) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ ـ ١٠٣ .

(٨٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .

ولأن العالم موبوء بـ « الخيانة » ، فإن القرار الذي لا يجد أهل الكهف الثلاثة مناصاً من اتخاذه هو القفول والرجعة الى الكهف الذي منه جاؤوا : فالكهف هو عالم الأم الرحمية الذي لا بد أن يحلم بالعودة اليه كل كائن خرج منه الى الدنيا فما وجدها إلا وادياً للدموع وبؤرة للخيانة . وهذا ما عبر عنه يمليخا الراعي الـذي كان أول العائدين الى الكهف :

يمليخا (في صوت كالعويل) : إنا أشقيـاء . أشقياء . نحن ثلاثتنا لا أمل لنا في الحياة إلا في الكهف . فلنعد الى الكهف .. اني أموت ان مكثت هنا.. الى الكهف .. الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود(٨١) .

وانما عندما نفهم الدلالة الرحمية للكهف نستطيع أن نفهم كيف انقلبت اسطورة أهل الكهف بين يدي سجين **سجن العمر** من أسطورة للبعث الى أسطورة عن بعث مضاد أو معكوس : فقد كانت قصة موتى ردوا الى الحياة ، فجعلها قصة مبعوثين اختاروا أن يرتدوا الى الموت . وهنا أصلاً يكمن سر ماضوية توفيق الحكيم أو ما أباح بعض النقاد لأنفسهم أن يسموه رجعيته . ذلك ان الزمن عنده زمنان : زمن ما قبل خيانة الأم وزمن ما بعد خيانتها . وهذا « الماقبل » ذو مذاق فردوسي ، وهو زمن الحلم وكل ما مضى من الأيام ؛ اما « المابعد » فله طعم العلقم ، وهو زمن الواقع وكل ما يمكن أن تأتي به الايام . وهنا يكمن ايضاً الفارق بين الحكيم وبين الثوريين أو التقدميين من الكتاب : فالفن عنده ، كما رأينا ، وسيلة لا لتغيير العالم ، بل لإحياء عالم بائد كلي الغبطة ؛ والحال ان التغيير اطلالة على المستقبل ، أما الإحياء فتثبيت على الماضي ؛ ولكأن الحكيم بدل أن يتطلع الى تغيير العالم وإعادة

---

(٨١) المصدر نفسه ، ص ٦٥ ـ ٦٦ .

تشكيله ليعود كما كان رحمياً ، يكتفي باستعادة ذكرى ماضي هذا العالم . ونستطيع بالاجمال أن نقول إن ادبه أدب حنين الى الفردوس ، سواء أكان مقره في السماء أم في اللاشعور ، وليس أدباً يخلق أو يساهم في خلق فردوس جديد وبديل . وبكلمة واحدة ، إنه يضع يوتوبيا البشرية في ماضيها لا في مستقبلها .

إن ارتداد اهل الكهف الى كهفهم ليس هو المفارقة اليتيمة التي بني عليها العمل المسرحي في **اهل الكهف**.فهذه المسرحية،التي لعلها أهم ما كتبه الحكيم على الاطلاق في باب الأدب التمثيلي ، تنطوي على مفارقة مركزية ثانية تقوم بدور البطولة فيها بريسكا . فهذه الأميرة ، التي يكاد الحكيم يصرح بعشقه اياها لأنها من ابدع « مخلوقات رأسه » وأجملها[٨٢] ، تثبت انتماءها الى السلالة الايزيسية بفعل بطولي تبز به الصنيع الباهر لعنان التي أخرجت نفسها بنفسها من جنة الحب لتبعث موهبة الفن لدى زوجها . فبريسكا لا تضحي بقلبها وبحبها فحسب ، بل بحياتها ايضاً . فهي تدفن نفسها حية بكل ما في الكلمة من معنى : تتسلل الى الكهف بعد شهر من أوبة أهله إليه وقبيل ساعات من قدوم الملك ورجاله ليسدوا الكهف وليقيموا عليه بناء يقي الأموات ـ النيام فيه من تطفل المطفلين . ولكن لماذا تدفن بريسكا نفسها حية ؟ لكي تمارس لعبة توفيق الحكيم الأثيرة : البعث . ولكن خلافاً ايضاً لجميع لاعبات هذه اللعبة ، لاتبعث بريسكا أحداً سوى

(٨٢) كان الحكيم قد حدد على لسان « شيطان الفن » مواصفات المرأة التي يباح له أن يتدله بحبها : « أن تلك التي سمحت لك بإدخالها جنتك ينبغي أن تكون امرأة لا ككُل النساء ، إنها النور بغير مصباح ، وهي قطرات النشوة بغير خمر . هي عروس لها جسم المرأة وكل شيء جميل في المرأة ، متدثرة في رداء من خيالك الذهبي ، وكل ما هو جميل في نفسك قد أسبغته أنت عليها حللاً رائعة .. فالمرأة التي لها شأن في حياتك ينبغي أن تكون من صنع يدك ومن مخلوقات رأسك ، **عهد الشيطان** ، ص ١٤٥) .

نفسها : فهي تدفن بريسكا الأميرة المدللة لتحيي بريسكا القديسة التي أحبها مشلينيا والتي قضت شهيدة قبل ثلثمائة عام. ذلك أنها قرأت في عيني مشلينيا الحب الذي يكنه لسميّتها التي عاشت وماتت قبلها بثلاثة قرون . ولقد بهرها ما قرأته وأخذت به وارتفعت على براقه الى أعلى ما يمكن أن ترتفع اليه امرأة في نظر الحكيم : أن تكون تجسيداً لحلم الرجل في امرأة وردة لا شوك لها ، وحلم الابن في أم لا تخون ولا تغدر . وانما عندما نفهم مقدار الحب الذي يمكن أن يكنه للأم الرحمية ابن مكتوٍ بنار الكراهية للأم الفالوسيــة ، يمكن أن نستوعب كامل مدلول تضحية بريسكا التي وأدت ، بوأدها نفسها ، الصورة **الكريهة** للأم « المابعدية » ، وأحيت ، بالصنيع نفسه ، الصورة الحبيبة للأم « الماقبلية » .

الملك أوديب

ثمة رأي مشاع بين النقاد ـ وقد جاراهم فيه توفيق الحكيم نفسه في بعض ما كتب ـ مؤداه أن مسرحيته **الملك اوديب** ، التي أصدرها عام ١٩٤٩ ، جاءت محاولة لإعطاء مضمون شرقي ، عربي وإسلامي ، لعظمى التراجيديات الاغريقية . ونحن لا ننكر أن أثر هذه المحاولة ظهر واضحاً في الكيفية التي رسم بها توفيق الحكيم شخصية العراف ترسياس . ولكن عندنا أن ترسياس يبقى شخصية ثانوية في المسرحية ، وأن التحوير الذي أجراه الحكيم على دوره وصفي أكثر منه درامياً ، ومتعين بالألفاظ اكثر مما هو متَبَنْيِن بــالعمل المســرحي . وبالمقابل ، تبرز جوكاستا لا كشخصية رئيسية فحسب ، بل في المقام الاول كشخصية تراجيدية ذات حضور كثيف متحدد ببنية العمل المسرحي بالذات . ذلك أن الدور الذي تؤديه جوكاستا كأم وكزوجة في آن معاً مشحون بحد ذاته بطاقة درامية كبيرة ، وهذا الدور المزدوج هو

بطبيعة الحال دور أوديبي نموذجي . وهنا تحديداً نبيح لأنفسنا أن نتقدم بفرضية : فنحن نسلّم مع النقاد ومع الحكيم نفسه بأنه حين تصدى الى محاكاة سوفوكليس وضع نصب عينيه ، أي في وعيه ، أن يقدم لقارئيه « تراجيديا اغريقية مدثرة في غلالة من العقلية العربية »[٨٣] ، ولكن ما سحره في المأساة السوفوكلية ليس صراع الانسان مع القدر ، ولا الصراع بين مشيئته ومشيئة الآلهة ، وانما تلك العلاقة الفريدة العجيبة بين أوديب وجوكاستا التي تتيح لذلك أن يكون ابناً وزوجاً ، ولهذه أن تكون اماً وزوجة في آن معاً .

يقول الحكيم : « لماذا اخترت **اوديب** بالذات ؟ لأمر قد يبدو عجيباً .. ذلك أني قد تأملتها طويلاً فأبصرت فيها شيئاً لم يخطر قط على بال سوفوكل !... أبصرت فيها صراعاً ليس بين الانسان والقدر ، كما رأى الاغريق ، ومن جاء بعدهم الى يومنا هذا ، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية **اهل الكهف** .. هذا الصراع لم يكن فقط بين الانسان والزمن كما اعتاد قراؤها ان يروا[٨٤] ، بل هي حرب أخرى خفيّة قلّ من التفت اليها .. حرب بين « الواقع » و« الحقيقة ».. بين « واقع » رجل مثل مشلينيا عاد من الكهف فوجد بريسكا فأحبها وأحبته ، وكان كل شيء مهيأ ، يدعوهما الى حياة من الرغد والهناء ، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا « الواقع » الجميل .. تلك هي « الحقيقة » .. حقيقة هذا الرجل مشلينيا الذي اتضح لبريسكا أنه كان خطيباً لجدتها !.. لقد جاهد المحبان كي ينسيا هذه « الحقيقة » التى قامت تفسد عليهما « الواقع » ، ولكنهما عجزا

---

(٨٣) توفيق الحكيم : **الملك اوديب** ، مكتبة الآداب ، القاهرة بلا تاريخ،المقدمة ، ص ٤٢ .

(٨٤) الواقع أن الحكيم ـ يشاركه في ذلك نقاده ـ هو الذي ضلل قراءه هذا التضليل إذ أوحى اليهم في كتاباته النظرية انه اراد في **اهل الكهف** ان يعالج علاقة الانسان بالزمان ، مثلما أراد في **شهرزاد** ان يعالج علاقته بالمكان .

بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يسمى « الحقيقة » .. اوديب وجوكاستا ليسا هما أيضاً سوى مشلينيا وبريسكا . لقد تحابا ايضاً ، فأفسد ما بينهما علمهما **بحقيقة** أحدهما بالنسبة الى الآخر .. ان أقوى خصم للانسان دائماً هو شبح .. شبح يطلق عليه اسم « الحقيقة » .. هذا هو باعثي على اختيار **اوديب** بالذات[٨٥] » .

إن هذا النص يشكل بالفعل مدخلاً الى قراءة صحيحة لمسرحية **الملك اوديب** فيما لو جردناه من غلافه النظري الكاذب والمضلِّل . فما يسميه الحكيم ـ بغموض ـ بالصراع بين « الواقع » و « الحقيقة » ينجلي للعيان انجلاء باهراً إن رُدَّ الى صراع بين « الشعور » و«اللاشعور» . وخلافاً لما يقوله الحكيم أيضاً فإن الصراع في **أهل الكهف** لا يتمحور فقط حول « حقيقة » مشلينيا ، بل كذلك حول « حقيقة » بريسكا . فمشلينيا لم يرتد منكفئاً الى كهفه إلا لأنه رأى في بريسكا تجسيداً لخيانة الأم وغدرها ، وبريسكا لم تلحق به الى الكهف لتئد نفسها معه إلا لأنها أدركت انها تستطيع أن ترقى الى علو شامخ من القداسة والسمو بلبوسها لبوس المرأة التي تحب والأم التي لا تخون ولا تغدر . وفي **الملك اوديب** ايضاً لا يدور الصراع حول « حقيقة » اوديب وحده ، بل كذلك حول « حقيقة » جوكاستا . فان يكن أوديب زوج أمه ، فجوكاستا بالضرورة زوجة ابنها . ورغم كل حاجز زنى المحارم ، المدان من قبل البشرية المتحضرة باعتباره جريمة الجرائم ، فإن علاقة الحب التي يقيمها الحكيم بين اوديب وجوكاستا تصل في جمالها وحرارتها ومثاليتها الى مستوى علاقة الحب التي جمعت بين مشلينيا وبريسكا . وان يكن من تعديل جذري أدخله

---

(٨٥) **الملك أوديب** ، المقدمة ، ص ٤٣ ـ ٤٤ .

الحكيم على مسرحية سوفوكليس ، فهو ما يبديه أوديب من إصرار على دوام علاقته بجوكاستا حتى بعد اكتشافه « حقيقتها » . فجوكاستا ، حالما تكتشف أنها كانت لأوديب زوجاً وأماً ، تبادر في مسرحية سوفوكليس الى الانتحار بشنق نفسها ، كما يبادر اوديب الى طعن عينيه بمشابكها الذهبية . أما في مسرحية توفيق الحكيم ، فإن هذه النهاية المأساوية يسبقها حوار طويل يحاول فيه اوديب ، بلغة تتفجر بالتحدي وإرادة الحياة وغنائية الحب ، أن يقنع جوكاستا بوجوب استمرار علاقة الحب التي جمعت بينهما ولو تورطا بنتيجتها في « جريمة الجرائم » .

جوكاستا : ألم أزل على قيد الحياة بعد ؟ أما ابتلعتني الارض ؟ أما طواني الفناء ؟

اوديب : كفي عن هذا الكلام في حضرة أولادنا !

جوكاستا : أولادنا .. أولادنا .. يا لبشاعة ما تقول !.. من أي بطن خرجوا .. كلهم .. وأنت معهم .. بطن واحد حملهم وحملك !.. لن تقول بعد اليوم إنهم أولادك !.. بل هم أيضاً إخوتك .. ولن تقول إني زوجك بعد اليوم .. فأنا أيضاً لك في عين الوقت .. أنا أيضاً لك .. ماذا ؟ .. ماذا .. أقول ؟

اوديب : لا تقولي شيئاً يا جوكاستا !

جوكاستا : أعرفت الدنيا من قبل إثماً كهذا الاثم ؟ ألطخ وجه الارض دنس مثل هذا الدنس ؟.. ومع ذلك لم أزل حية .. ابني وزوجي ! أهذا ممكن ؟.. أهذا يمكن أن يحتمله كيان بشر .. لا بد أن اموت يا اوديب .. لا بد أن أموت !

اوديب : لن تموتي يا جوكاستا .. سأذود عنك ، كوحش أصابه سعار .. سأقف في وجه كل من ينال منك شعرة .. سأصمد معك لصواعق السماء وضربات القدر ولعنات البشر .. لن تموتي .. لن تموتي !

جوكاستا : أي واقع نستطيع أن نواجه بعد اليوم ؟

اوديب : كياننا الواحد .. أسرتنا المتحدة .. قلوبنا المتحابة .. نفوسنا التي تعمرها المودة وتدعمها الرحمة .. من في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان ؟.. وأي قوة في إمكانها أن تدك هذا البرج المشيد من حب وعطف وحنان ؟

جوكاستا : اوديب !.. يا .. لست أدري كيف أناديك ؟

اوديب : ناديني بأي وصف شئت .. فأنت جوكاستا التي أحبها . ولن يغير شيء ما بقلبي .. فلأكن زوجك وابنك .. فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود .. أعترف لك يا جوكاستا أني تلقيت الضربة وكدت بها أنوء .. ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة .. فأنت هي جوكاستا دائماً .. ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت .. فلن يغير هذا من الواقع شيئاً .. وهو أنك عندى جوكاستا ! »[٨٦] .

وحتى عندما يفقأ اوديب عينيه بمشبك جوكاستا الذهبي لما وجدها منتحرة ، فإن مدلول فعلته يختلف اختلافاً بيِّناً لدى توفيق الحكيم عنه لدى سوفوكليس . فلدى هذا الاخير يفقأ اوديب عينيه لأنه لا يريد أن « يرى شقاءه ولا جرائمه » . كما ان الدماء التي سالت من عينيه لم تكن « قطرات رطبة من الدم ، وانما كان ينفجر منهما مطر مظلم دامٍ » وكأنما يبكي « تراثاً قديماً من السعادة لم يبق منه إلا أنين ولعناتٍ وموت وخزي »[٨٧] . أما اوديب توفيق الحكيم فلا يفقأ عينيه عقاباً لنفسه الآثمة ، بل يفقأهما حزناً على انتحار جوكاستا وهو يزأر كالأسد الجريح : « إني ما تحملت هذه الحياة الشقية إلا من

---

(٨٦) المصدر نفسه ، ص ١٥٨ ـ ١٦٢ .

(٨٧) سوفوكليس : **أوديب** ، ترجمة طه حسين ، مطبوعات كتابي ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٨٠ .

أجلك .. يا زوجي وأمي .. ولن ابكيكِ إلا بدموع من دم » .

ويمضي الحكيم في تعاطفه مع اوديب حتى النهاية ، إذ يختم محاكاته بهذا الحوار الذي يديره بين اوديب ، وقد عمي ، وبين ابنته انتجونة :

اوديب : أين أنتم يا اولادي ؟.. لست أراكم .. ولن تبصركم عيناي بعد اليوم !

انتجونة (وهي تكفكف دمعها) : هون عليك يا أبتاه .. ما دامت لي عيناي فهما لك.. لن تكون وحيداً .. سأكون بجانبك حيث تكون .. لا مكان لي إلا بالقرب منك .. أبصر لك .. أرى الاشياء بعينك .. أراها كما تراها انت .. لن أشعرك يوماً أنك فقدت ناظريك !

اوديب : ابقي يا بنيتي بعيدة عني !.. عيشوا حياتكم يا أولادي وانفضوا أيديكم مني .. فما أنا لكم إلا وصمة .. وما أنا عليكم إلا عبء .. وإياكم أن تتخذوا من أبيكم مثلاً .. بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة !

انتجونة : لا تقل ذلك يا أبتاه .. لن اتخذ غيرك مثلاً ابداً .. إنك بطل طيبة !

اوديب : ما زلت تؤمنين بأني بطل ؟.. لا .. لم أعد كذلك اليوم يا بنيتي !.. بل إني ما كنت يوماً بطلاً قط !

انتجونة : أبتاه ! انك لم تكن قط بطلاً ، مثلما أنت اليوم ! »[88] .

هذا الدفاع الحار عن اوديب على لسان ابنته ، هذا النشيد الختامي الذي يتغنى ببطولته لا يدع مجالاً للشك في طبيعة الدفقة الوجدانية اللاشعورية التي رسم بها الحكيم شخصية اوديب ، ولا في

---

(٨٨) الملك اوديب ، ص ١٩٨ ـ ٢٠١ .

طبيعة الهالة الاخلاقية الواعية التي أحاط هامته بها رغم الفاحشة الكبرى التي اقترفها . والسر في هذا التعاطف الذي يبدو وكأنه بلا حدود ينبغي البحث عنه في بنية أسطورة اوديب بالذات . فالحكيم قرأ فيها غير ما قرأه سوفوكليس . لم يرَ الصراع ، بل رأى التصالح . وبالتحديد التصالح بين الابن والأم . فأسطورة اوديب هي أسطورة الابن المهجور . الابن الذي أسلمه ابوه وأمه الى الموت أو الى المصادفة العمياء . ولم يقيض لأوديب أن يبقى على قيد الحياة إلا بصفته طفلاً لقيطاً . ولقد عاش الشطر الأكبر من عمره وهو يبحث عن أبويه الحقيقيين . وبالمقابل فإن جوكاستا تمثل الأم التي عادت الى احتضان طفلها بعد طول هجران . جوكاستا هي الأم الشريرة التي انقلبت من جديد أماً طيبة وشاطرت ابنها فراشها بعد قطيعة دامت عمراً . واوديب ما أحب قط جوكاستا كما أحبها يوم اكتشف أنها أمه . ومن هنا كانت الشراسة التي أبدى بها استعداده للدفاع عنها في وجه صواعق السماء وضربات القدر وكل من يحاول أن ينال منها شعرة .صحيح أن اكتشافه « حقيقته » و « حقيقة » جوكاستا كان له في نفسه وقع عظيم ، وقد استفظع أن يكون قد اقترف أبشع جريرة وأخزاها في نظر البشرية التي بنت تقدمها الثقافي والاخلاقي على أساس حظر حب المحارم ، وفي المقام الأول الزنى بالأم ، لكن ليس اكتشافه هذا ما قصم ظهره وأفقده بصره كما قد يتوقع قارىء المسرحية ، وانما انتحار تلك الأم المستعادة كان هو الفاجعة التي ناء تحت وقرها ، فطاش صوابه وجأر كالوحش الجريح وطلب الموت وصمم على أن يهيم على وجهه في البرية ـ وقد انطفأ النور في عينيه وفي قلبه ـ عسى أن يصادفه وحش كاسر فيفترسه ويحط طير جارح فيطعم من بقايا أشلائه .

ترى هل من حاجة الى القول ختاماً إن قلب ابن نبض بكره لا

حدود لــه لأم هاجرة هو وحده الذي كان يمكن ان يستعير قلب اوديب ليخفق بحب لا حدود له ايضاً لأم مستعادة في صورة زوجة ؟ وبعبارة اخرى ، هل كان لغير من عاش رهين **سجن العمر** أن يكتب **الملك اوديب** وأن يحور ، عن وعي أو لاوعــي ، وقائع الأسطورة الاغريقية بالكيفية التي حورها بها بحيث خرجت المسرحية من بــين يديــه شكسبيرية اكثر منها سوفوكلية ، ومأساة حب اكثر منها مأساة قدر ؟

حلقة الام الشريرة

أول ما يلفت النظر في هذه الحلقة هزالها الجمالي بالمقارنة مع حلقة الأم الطيبة . فعلى حين اشتملت الحلقة الأخيرة على أعمال من أشباه **أهل الكهف والملك اوديب والسلطان الحائر وسليمان الحكيم** ، فإن مسرحيات حلقة الأم الشريرة لا ترقى الى أعلى من مستوى **الطعام لكل فم** أو **مصير صرصار** ، وهما مــسرحيتان لم تفلحا في الانعتاق من إسار النثرية بالرغم مما تنطويان عليه من تجديد تقني .

ولعلنا مستطيعون ان نجد تفسيراً لذلك بالعودة الى تصريح كان الحكيم قد أدلى به قبل زهاء نصف قرن من الزمن إذ قال: « إن خلق العمل الفني من الواقع أصعب بألف مرة من صنعه من الخَيال[٨٩] » . والحال أن الأم الشريرة أم واقعية ، بينما الأم الطيبة هي الخيالية . ولقد كان في مستطاع توفيق الحكيم أن يستوحي من مثالية هذه الاخيرة نماذج متخيلة تحلق في سموها الى مثل ما حلقت إليه بريسكا ، أما الأم الشريرة ، العادمة السمو بحد ذاتها ، فما كان لها إلا أن تبقي مخيلته الفنية أسيرة الواقع فلا تنطلق ولا تحلق .

وثمة سمة أخرى تتسم بها حلقة الأم الشريرة ، وهي في أغلب

---

(٨٩) **تحت المصباح الأخضر** ص ١٢٠ .

الظن متصلة بالسمة الأولى ، وربما متفرعة عنها . فالأم في حلقة الأم الطيبة اختفت ، بقوة الخيال ، وراء الزوجة أو المعشوقة أو المرأة سواء أكانت راقصة أم غانية أم أميرة أم ملكة ، ولم تظهر على خشبة المسرح كأم (وكزوجة معاً) إلا في **الملك اوديب** . أما الأم في حلقة الأم الشريرة ، المقيدة بواقعيتها ، فلا تتنكر إلا فيما ندر في إهاب زوجة أو معشوقة ، ويكون أكثر ظهورها بصفتها الحقيقية والمباشرة كأم شريرة ، كما تعرَّفناها في **عودة الروح** مثلاً .

أغنية الموت

لعل من أبشع الصور التي رسمها توفيق الحكيم للأم الشريرة وأكثرها مباشرية صورة « عساكر » ، بطلة مسرحيته القصيرة **أغنية الموت** . فهذه الأم الحديدية ، كما يدل عليها اسمها ، كانت قد فقدت زوجها في حادث من حوادث مسلسل الثأر والثأر المضاد في الريف المصري . وقد جندت كل طاقتها لتربية ابنها على فكرة الثأر لأبيه . لكن هذا الابن لما شب عن الطوق واستكمل دراسته في الأزهر ، رفض تلطيخ يديه بالقتل ، ودعا أمه الى وضع حد لمسلسل الثأر الذي لا نهاية له . وكان لموقفه المسالم والاخلاقي هذا وقع الكارثة والفضيحة على عساكر ، فطردته من بيتها قائلة : « ليت بطني قطع تقطيعاً ، قبل أن يخرج الى الدنيا مثل هذا الابن »[٩٠] .

ولم يكفها هذا ، بل أرسلت وراءه ، وهو يهمّ بركوب قطار العودة الى الأزهر ، من يقتله بطعنة خنجر ستراً لـ « الفضيحة » وحتى لا يعرف الناس أنه خرج من بطنها ابن له من الرجال اسمهم وليس له فعلهم .

---

(٩٠) توفيق الحكيم : **مسرح المجتمع** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٧٨٠ .

وبديهي ان هذه المسرحية القصيرة لها مراميها الاجتماعية التي لا تخفى على عين ، ولكن أليس أمراً له دلالته الا يكون المؤلف قد أدان عادة الثأر في الريف المصري إلا برسمه صورة للأم هي من أقسى ما يمكن أن يرسم لها من صور ؟

حديث مع الكوكب

في هذه المحاورة ، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٧٤ والتي يصعب تصنيفها في باب بعينه من الأبواب الادبية ، تطالعنا صورة للأم هي ، على اقتضابها ، ناطقة بهجاء فريد في نوعه في أدب الحكيم . فالأم في **حديث مع الكوكب** امرأة منفلتة جنسياً ، وغلمتها لا تعرف حداً ولا تعترف بقيد .

هذه الأم ، التي لا اسم لها في المحاورة إلا **الوالدة** ، توفي عنها زوجها الأول في وقت مبكر وعن ولدين ذكرين . فما مضى على ترملها إلا عام واحد حتى تزوجت من رجل ثانٍ عاشت معه سنين خمساً . ولكن الزوج الثاني « أصيب بمرض عضال فلم تطق صبراً على تمريضه طويلاً ، فتغيرت نحوه ، وانتهى بها الحال الى أن طلبت منه الطلاق فطلقها » . وعاشت مع ابنها الاصغر في بيت زوجها الأول ، وكان هذا الابن قد صار مستشاراً قضائياً . وكانت أعماله تقتضي أن يتردد عليه في البيت مرؤوس له يحمل اليه ملفات القضايا ويتولى كتابة التحقيق . وكان كاتب التحقيق هذا « شاباً وسيماً متأنقاً لبق الحديث » . فوقع من عين الأم موقعاً حسناً ، فما هي إلا أيام حتى اتفقت معه على الزواج . وقد حاول الابن أن يناقشها في « عدم لياقة » هذا الزواج وما فيه من إحراج له . فهي تتزوج من

---

(٩١) توفيق الحكيم : **حديث مع الكوكب** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦ .

مرؤوس له تحت سلطته ، علاوة على فارق السن ، إذ يكاد يماثل الابن نفسه عمراً ان لم يكن أصغر . ولكن **الوالدة** لم تلق أذناً صاغية الى هذه الاعتبارات وأصرت على الزواج للمرة الثالثة ، وكان لها ما أرادت . ولم يجد الابن بدأ من أن يهجر بيت أبيه ليخليه لوالدته التي صارت زوجة لمرؤوسه . ولم تدس قدماه البيت مرة ثانية إلا بعد سنوات طويلة حين جاءه خبر وفاة الوالدة . ولم تكن هذه الوالدة قد ماتت موت ربها، بل قتلت خنقاً . لكن الابن آثر أن يكتم الجريمة ستراً لما قد ينجم عنها من فضائح تسيء أبلغ الإساءة الى سمعة الوالدة والى مستقبله في القضاء . وكان من المرجح أن يبقى القاتل مجهول الهوية لولا رسالة وصلت الى الابن من الزوج الثالث يعترف فيها ـ بعد وفاته ـ بأنه هو القاتل . وقد شرح في هذه الرسالة الأسباب التي حملته على الزواج من والدة رئيسه ثم على قتلها خنقاً فقال :

« أنا منذ كنت مرؤوساً لك كنت أشعر بضآلتي وتفاهة قدري الى جانبك .. هذا الشعور بالمهانة والضعف هو الذي جعلني أستجيب الى نظرات والدتك يوم كنت أدخل بيتك حاملاً بعض ملفات القضايا . قالت لي في أول مرة : « اسم الله على شبابك ، طبعاً لك زوجة وأولاد » . فلما أجبتها بالنفي بدأت تلاحظني وتكثر من التزين على نحو أشعرني بغرضها .. وكنت أحس في نفسي الرضا والتلذذ ان استطعت غزو قلب هذه السيدة والدة رئيسي . وصرت أشجعها وأكثر من زياراتي وأتحين الاوقات التي أعلم أنك فيها متغيب عن البيت . وتوثقت العلاقة بيننا الى حد أن جذبتني من يدي ذات مساء وأدخلتني حجرة نومها .. وكادت تهم بي على نحو صريح ، وقد لمعت عيناها بذلك البريق الذي نعرفه عندما تريد المرأة .. ورأيت الفرصة مواتية فتمنعت عليها وقلت لها إن شرطي هو الحلال وإن علاقتنا يجب أن تقوم على أساس الشرع . وتصورت في تلك اللحظة ارتفاع قدري في نظر نفسي ونظرك

ونظر زملائي يوم أصبح زوجاً لوالدتك . وتم لي ذلك بالفعل . ودخلت بيتك زوجاً وسيداً مطاعاً وخرجت أنت منه . وكان هذا طبيعياً .. فما أظنك كنت تطيق أن ترى بعينيك كيف استطعت السيطرة بقوة شبابي وفتوتي على أمك التي عليك احترامها وتقديسها .. وكنت أعرف أن اليوم الذي تتراخى فيه قوتي البدنية هو اليوم الذي تتراخى فيه قبضتي على أمك . وكانت هي تعرف ذلك . ولم تكن تضيق بسيطرتي ، بل كانت تستنيم لها مرتشفة عصارة هذه القوة الى آخر قطرة فيها . الى أن جاء اليوم الذي خشيته . فقد أفرطت في استنزاف قوتي ولم أستطع أن أشبع رغبتها . فانهالت علي تقريعاً ، وصارت تقول لي كل ليلة : « يا خيبتك » . وعاد الى نفسي الشعور بالمهانة ، وكاد مقامي في البيت يهبط الى مقام الخدم . وتعاطيت بعض الوصفات ، ثم حاولت معها محاولة أخيرة باءت ايضاً بالفشل . وضحكت هي ضحكتها المستهزئة .. وانفجرت بالسباب الفاحش والطعن في رجولتي . فطار صوابي ووضعت كفي على فمها لأسكت صوتها الذي يرن في اذني بأفظع ما يذل الرجل ، وعضت هي بأسنانها إصبعي ، فأطبقت بكل قوتي على ذلك الفم الذي لا يريد السكوت، الى أن سكت فعلاً ، ووقفت معه كل حركة في جسمها[٩٢] ... » .

وليس من قبيل المصادفة ان تكون جريمة قتل الأم في **حديث مع الكوكب** قد بقيت بلا عقاب . فلسان حال الابن القاضي ـ ومن ورائه توفيق الحكيم ـ يقول إن اماً كهذه لا تستأهل غير ما انتهت اليه من مصير : فما هي بأم ، وانما هي أشبه ببطلة مغتلمة من بطلات الروايات البورنوغرافية التي عج بها القرن الثامن عشر الاوروبي . وبالفعل ، ان الفجاجة واللغة المباشرة التي رسمت بها صورة هذه الأم

---

(٩٢) المصدر نفسه ، ص ٧٨ ـ ٨١ .

المغتلمة تسقط صفة المجانية عن إيرادنا ذكر البورنوغرافيا في معرض كلامنا عن كاتب عرف على امتداد حياته الادبية المديدة والغزيرة الإنتاج بالحرص على عدم التورط في أي نوع من أنواع « الأدب المكشوف » غير القابل لأن يدخل كل بيت من البيوت بلا استثناء. ولكن أليس مباحاً لنا الاستنتاج ان الحكيم ما تورط هذه « الورطة » بعد اكثر من خمسين عاماً من الانتاج الادبي «المهذب» إلا لأنه ناء تحت ضغط حاجة لاشعورية الى رسم مثل هذه الصورة اللاأخلاقية لامرأة يزيد في بشاعة شبقها كونها أماً[٩٣] ؟

الطعام لكل فم

حتى في هذه المسرحية ذات المرامي الاجتماعية الخالصة والتي كتبت، كما ينمّ عنوانها، ضمن نطاق المساهمة في وضع برنامج عالمي لإلغاء الجوع، لم يستطع الحكيم إمساك نفسه - ان جاز التعبير - أو قلمه عن رسم صورة أخرى لا تقل عن سابقتها بشاعة لأم يدفع بها شبقها الى قتل زوجها وأبي أولادها.

لا يخفي الحكيم انه استوحى موضوع مسرحيته مباشرة من **هاملت** لشكسبير. لكن هاملت الذي يقدمه لنا هاملت عصري، اسمه طارق، وهو شاب عاد من الخارج بعد أن أنجز مع زملائه تصميم مشروع لإلغاء الجوع في العالم ولتوفير « الطعام لكل فم »، فوجد أخته نادية بانتظاره على أحر من الجمر لتزف إليه نبأ رهيباً لا يمت بصلة الى العلم وبرنامج الغاء الجوع الذي نذر له جهوده وعمره: فأمهما مجرمة، وأبوهما هو من قتلته، وقد قتلته بالتواطؤ مع عشيقها

---

(٩٣) الحق أن الحكيم كان قد تورط في ورطة مشابهة عندما أصدر في عام ١٩٤٤ روايته **الرباط المقدس**. لكن المرأة الشبقة في هذه الرواية كانت - كما سنرى - زوجة ولم تكن اماً.

الطبيب الذي استقدمته لعلاج الأب لدى إصابته بمرض غير خطير ، فحقنه ، بدلاً من حقنة البينسلين ، بحقنة هواء في الوريد !

الأخت تطالب الأخ إذن بالانتقام للأب من الأم المجرمة والزانية . وهنا يجهر الحكيم بالمصدر الثاني الذي استقى منه : **اورست** ليوريبيدس :

نادية : هل يجب علينا أن نسكت ونتستر على قتلة والدنا ؟

طارق : قتلة والدنا ؟ هذه العبارة ذكرتني بالمأساة الاغريقية .

نادية : هأنت قد أجبت على السؤال .

طارق : أنا أجبت ؟ كيف ؟

نادية : اليكترا وأخوها اورست في تلك المأساة .. هل سكتا على قتل والدهما وتسترا على أمهما الخائنة وزوج أمهما القاتل ؟

طارق : اسمعي يا نادية ! .. أظنك توافقينني على أن عصر الاغريق يختلف عن عصر الذرة !

نادية : ماذا تعني ؟

طارق : أعني انك لن تدفعيني ، كما دفعت اليكترا اخاها اورست ، الى قتل أمك وزوج امك[٩٤] !

طارق يرفض إذن أن يكون « اورست » اخر ، بل يرفض حتى أن يكون « هاملت » جديداً : فهو لن يقتل كأورست ، بل لن يضيع وقته كهاملت في البحث والتحقيق للفوز ببرهان دامغ يثبت وقوع الجريمة ويؤكد هوية الفاعلين :

طارق : إنه جنون أن نفكر تفكير عصر مضى !

نادية : ولكنا يجب أن نصنع شيئاً ..

طارق : نصنع شيئاً مفيداً منتجاً .. أية هوة سحيقة بين تفكيرى

---

(٩٤) توفيق الحكيم : **الطعام لكل فم** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٧١ ـ ٧٢ .

الآن في هذه المشكلة ، وبين تفكيري في مشروعي عن مشكلة الطعام .. لاحظت ذلك مرة وأنا أشاهد مسرحية **هاملت** .. قلت في نفسي : يا لها من حياة ضاعت عبثاً .. حياة شاب مثل هاملت هذا !

نادية : إنها لم تضع عبثاً .. انها ضاعت من أجل العدالة ..

طارق : ثقي يا نادية أن مشروعي هذا هو العدالة .. العدالة كما يفهمها عصر الذرة .. أما عدالة هاملت واليكترا فهي مجرد كلمة جميلة لم يعد يحق لأحد في عصرنا أن يضيع حياته من أجلها[٩٥] .

إن هذا المسوح العصري ، بل التقدمي ، الذي يلبسه طارق قد يجعله يبدو منقطع الصلة بخالقه توفيق الحكيم الذي قلنا إنه يضع يوتوبيا البشرية في ماضيها لا في مستقبلها . ولسنا ننكر أن هذه النقلة النوعية في رؤية توفيق الحكيم غير قابلة للتعليل إلا على ضوء المتغيرات السياسية والاجتماعية المستجدة عام ١٩٦٣ ، عام صدور **الطعام لكل فم** ، بالمقارنة مع عام ١٩٣٣ الذي صدرت فيه **أهل الكهف** . ولكن كما كان الحكيم قد قال يوماً : « اني يوم صورت شهريار في قصتي **شهرزاد** لم يخطر لي على بال أني أصور نفسي »[٩٦] ، كذلك نزعم أنه حين رسم شخصية طارق فالأرجح أنه ما كان ليخطر له على بال أنه انما نفسه يصور . فطارق قد لا يكون حكيمياً في تقدميته ـ المشوبة والحق يقال بمسحة من النخبوية ـ ولكنه بكل تأكيد حكيمي في اختيار العلم سلاحاً للانتقام للأب من الأم الشريرة . وما علينا إلا أن نضع **الفن** موضع **العلم** حتى تبرز واضحة في وجه طارق قسمات توفيق الحكيم كما رسمها لنا في **سجن العمر** ورسائل **زهرة العمر** : ابن يقيم في رعب مستديم من أم رآها على كر الأيام تخصي أباه فكرياً وشعرياً فاختار ، بجبرية قدرية ، الفن مصيراً

---

(٩٥) المصدر نفسه ، ص ٧٣ ـ ٧٥ .

(٩٦) **من البرج العاجي** ، ص ٦٥ .

ورجولة بديلة وترياقاً سحرياً يحيي الأب ويبعث من أعماق الأم الشريرة الأم الطيبة التي كانتها .

مصير صرصار

في هذه المسرحية ، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٦٦ ، تعود الأم الشريرة التي الاختباء وراء صورة الزوجة الشريرة . والحق أن الزوجة في هذه المسرحية زوجتان : الصرصارة زوجة ملك الصراصير ، وسامية زوجة عادل . وكلتاهما تجسيد حي للمرأة المسترجلة ـ أي الفالوسية ـ التي على كراهيتها بنى الحكيم شهرته كعدو للمرأة .

الفصل الاول من **مصير صرصار** يدور فعلاً في مملكة الصراصير . والمشهد الذي ينفتح عليه الفصل هو المشهد الحكيمي المتكرر لزوجة سليطة اللسان تسيم زوجها خسفاً وتحقِّره في نظر نفسه ونظر الآخرين :

الملك : قومي استيقظي !.. حان وقت العمل ..

الملكة : دعني وشأني ولا تتعبني .

الملك : يا للكسل !

الملكة : إني لست نائمة .. ويجب أن تتذكر أنه لا بد لي من الزينة والتواليت !

الملك : آه .. اذا كانت كل الزوجات مثلك فقولي على كل الأزواج السلام !

الملكة : أنا ملكة .. لا تنس آني الملكة !

الملك : وأنا الملك ..

الملكة : أنا مثلك سواء بسواء .. لا فرق بيننا ..

الملك : يوجد فرق ..

الملكة : يخيل اليك .. خيالك السقيم هو الذي يصور لك دائماً وجود فارق بيني وبينك ..

الملك : ممنوع السخرية من فضلك !.. عندي شعور متزايد بأنك تحاولين دائماً الإقلال من قيمتي ..

الملكة : قيمتك ؟

الملك : وسلطاني .. تحولين دائماً الانتقاض من سلطاني ..

الملكة : سلطانك ؟ سلطانك على من ؟ ليس علي أنا على كل حال[٩٧] ..

هذه اللغة السليطة لا تتكلم بها الصرصارة مع زوجها وجاهياً فحسب ، بل تتكلم بمثلها عنه غيابياً أيضاً . وهوذا نموذج من حوار يدور بينها وبين الوزير :

الملكة : إني حزينة لمصابك ايها الوزير .. ولكني ايضاً حزينة وآسفة لموقف زوجي المخجل !

الوزير : لا تلومي زوجك يا مولاتي .. إن زوجك الملك ليس في مقدوره شيء ..

الملكة : كان في مقدوره على الاقل أن يكون في مستوى الموقف ..

الوزير : الموقف صعب ..

الملكة : فعلاً .. ويحتاج في مواجهته الى شخصية قوية .. ولكن زوجي مع الاسف ضعيف الشخصية .. ألا تلاحظ ذلك ؟

الوزير : البركة فيك أنت يا مولاتي ..

الملكة : لولاي الى جانبه ، ماذا كان يفعل ؟.. إنه في أعماقه يشعر بذلك .. إني اقوى منه شخصية .. ولكنه يحاول دائماً خداع نفسه .. والتظاهر بالتفوق[٩٨] .

---

(٩٧) توفيق الحكيم : مصير صرصار ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٣ ـ ٤ .

(٩٨) المصدر نفسه ، ص ٥٤ ـ ٥٥ .

وما يدور في دنيا البشر لا يختلف اختلافاً يذكر عما يدور في مملكة الصراصير . فبيت الزوجية سجن ، سجن للرجل بطبيعة الحال ، والمرأة جلادة أكثر منها زوجة . والحوار الذي انفتح عليه الفصل الاول بين ملك الصراصير وزوجته يتكرر بصورة شبه حرفية بين سامية وزوجها عادل في مفتتح الفصل الثاني :

سامية : استيقظت يا عادل ؟

عادل : طبعاً .

سامية : الى أين ذاهب ؟

عادل : الى الحمام طبعاً .

سامية (تقفز من سريرها) : أبعد من فضلك .. أنا اولاً .

عادل : نعم .. كالعادة .. أنا أنهض قبلك .. وأنت التي تدخلين الحمام قبلي !

سامية : كل يوم تقول ذلك .. أسطوانة سمعتها كثيراً !

عادل : لأنه حقي !

سامية : أبعد .. لا تضيع وقتي .. أنا ادخل قبلك ، لأن عملي يدعوني ..

عادل : عملك ؟ وهل أنا عاطل ؟ اذا كنت أنت موظفة في شركة ، فأنا موظف مثلك في نفس الشركة ..

سامية : التواليت يا أستاذ ! لا بد لي من الزينة والتواليت ، وأنت لا تعمل زينة ولا تواليت !.. لا تضيع الوقت اكثر من ذلك .. ابتعد عن الحمام ودعني أدخل !

عادل : لا .. لن تدخلي !.. لن أتهاون في حقوقي !

سامية : رفعت راية العصيان ؟

عادل : نعم .

سامية : وتقول نعم ؟

عادل : نعم .

سامية : أنذرك .. أبعد عن طريقي ..

عادل : لن تمري إلا على جسدي !

سامية : وهو كذلك !..

(تنحيه بشدة وتدفعه ، فيكاد يقع لولا إمساكه بالسرير) .

عادل : الله ! الله ! تلقين بي هكذا على الارض ؟

سامية : أنت الذي أردت العنف[٩٩] !

وما ان تدلف سامية الى الحمام غضبا حتى تدير من داخله معركة جديدة ، فتصدر الى عادل سلسلة لامتناهية من الأوامر ، وكل أمر منها أسخف من الآخر : لا تنسَ يا عادل أن تتصل بالشركة ليرسلوا لنا أنبوبة غاز ! افتح الراديو ! لا تفتح الحنفية ! اشغل نفسك بشيء مفيد لحين فراغي من أخذ حمامي ! امسك الابرة والخيط وركب أزرار قميصك ! جهز لنا الفطور ! إذهب الى المطبخ وضع اللبن على النار ! أدر مفتاح الغاز ! ناولني البشكير ، والبرنس ايضاً ، وزجاجة الكولونيا، وعلبة البودرة ، و .. و .... ولكن ألم يقل لنا الحكيم إنه يكره المرأة المسترجلة ، واذا استرجلت المرأة ، فهل يبقى للرجل غير مصير الصرصار ؟

وبالفعل ، إن التماهي بين ملك الصراصير الذي تضطهده زوجته وبين عادل الذي تضطهده سامية هو ما يحبو هذه المسرحية ، المسفة في نثريتها ، بنَفَس تراجيدي . فان يكن جوهر التراجيديا ، في تعريف توفيق الحكيم ، هو « الإصرار على كفاح لا أمل فيه » وفي مواجهة « قوة لا قبل للانسان بها[١٠٠] » ، فإن كفاحاً من هذا القبيل يدور في

---

(٩٩) المصدر نفسه ، ص ٦٥ ـ ٦٩ .

(١٠٠) المصدر نفسه ، التقديم .

مصير صرصار منذ أن يسقط ملك الصراصير ، مدفوعاً بالفضول وحب الاستطلاع - هاتين الفضيلتين أو بالاحرى الرذيلتين المنسوبتين الى الأنثى الخالدة - في حوض الحمام الذي تهم سامية بأن تستحم فيه . والحال أن جدران الحوض الملساء تقضي بالاحباط سلفاً على كل الجهود التي يبذلها الصرصار للخروج من الحوض . فهو كلما تسلق الجدار الاملس ووصل الى ثلثه انزلق وسقط الى القاع، ثم عاود الكرة بدون راحة ، بدون هدنة ، وبغير ما يأس . وبطولة هذا الصراع السيزيفية هي ما جعلت عادل ، الذي تعامله سامية وكأنه صرصار ، يتماهى فعلاً مع ملك الصراصير ، ويتمنى الوصول الى « المستوى الرائع » الذي وصل اليه . ذلك أن معركتهما واحدة في التحليل الاخير ؛ ولئن كان حوض الحمام هو ما جمع بينهما ، فلأن لهذا الحوض - باسمه وشكله - دلالته الرمزية التي تكاد لا تخفى على العيان : فهو يستحضر الى الذهن حالاً صورة رحم الأم الشريرة ، سجن العمر الذي كتب على الرجل ، أإبناً كان أم زوجاً أم أباً ، أن يتخبط بين جدرانه أبد حياته . وان يكن الشكل المعهود لرحم الأم الشريرة هو شكل رحم مدبب الاسنان ، فإن ملاسة جدران حوض الحمام لا تغير شيئاً في مضمون دلالته الرمزية : فالملاسة هنا كناية لا عن هناء هذا السجن ، بل عن أبديته واستحالة الخروج منه إلا مع الموت . فالصرصار ، رغم كفاحه البطولي ، يلقى مصيره المحتوم حين تدخل الطباخة أم عطية الى الحمام بأمر من سامية فتفتح الحنفية وتملأ الحوض بالماء فيختنق الصرصار غرقاً ، فترمي جثته ارضاً ثم تدلق فوقها دلواً من الماء وتجفف الموضع بالخرقة وتمحو كل أثر لمن كان بين الصراصير ملكاً . اما عادل ، الذي أعطاه طبيب الشركة إجازة للراحة ، فإنه لا يملك إلا أن يعرف هو الآخر نهاية الصرصار مثلما كان تمنى لو أن له مقاومته وقدرته على الكفاح . ذلك أنه ما ان

يغادر الطبيب المنزل ، موصياً عادل أن يمضي يومه « في شيء ممتع » ، حتى تبادر سامية الى إدارة أسطوانة الأوامر من جديد :

سامية (وهي داخلة الحمام) : اسمع يا عادل .. أنت اليوم عندك اجازة .. يكون في معلومك .. أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع .. سامع ؟ عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب .. اقعد رتبها وعلقها بالراحة .. واحدة .. واحدة .. ارجع من شغلي ألقى كل شيء نظمته ورتبته .. سامعني ؟

عادل : سامع .

سامية: واياك وفستان واحد يطبق منك او يتكرمش .. مفهوم ؟

عادل : مفهو .. و .. و .. م !

سامية : انا حذرتك (تدخل الحمام وتغلق عليها) .

عادل (يصيح) : يا ام عطية .. هاتي الجردل والخرقة .. وأزيليني من الوجود[١٠١] !

العش الهادىء

ما كان شبه تراجيدي في **مصير صرصار** ينقلب شبه كوميدي في **العش الهادىء** التي أصدرها توفيق الحكيم ضمن مجموعة **مسرح المجتمع** .

البطل مؤلف مسرحي يدعى الاستاذ فكري ، غامر بحياته لينقذ من الغرق فتاة صارت فيما بعد زوجة له . وقد كان زواجه مفاجأة لكل معارفه لأنه عرف بينهم كعازب مزمن . لكنه تزوج مع ذلك درية لأنها أكدت له أنها وان تكن « امرأة ، ولكنها ليست كالأخريات » ، ولأنها وعدته بأن تحيل بيت الزوجية عشاً للوحي وللإلهام الفني الدائم :

فكري : عش الزوجية يجب أن يكون هو عش الوحي !

---

(١٠١) المصدر نفسه ، ص ١٩١ ـ ١٩٢ .

درية : اطمئن .. سأجعل الوحي لا يفارق العش !
فكري : بماذا ؟
درية : ما الذي يحبه الوحي ؟
فكري : الهدوء .
درية : سأفرش له البيت بالهدوء .
فكري : أو تعرفين متى يهرب الوحي ؟
درية : متى ؟
فكري : اذا سمع صوت مناقشات ومشاجرات ..
درية : لن يسمع .. ستكون أعصابي في ثلاجة صيفاً وشتاء .. وستكون على فمي الابتسامة صباحاً ومساء .. لن يعرف وجهي العبوس ، ولا جبيني التقطيب ، ولا ملامحي التجهم ، ولا شفتاي التبرم[١٠٢] .

مختصر القول ان درية وعدت فكري بأن تكون « زوجة الفنان » كما حدد الحكيم مواصفاتها المثالية في **تحت شمس الفكر** : « زوجة الفنان هي تلك التي تعنى بزوجها ولا تطالب زوجها أن يعنى بها .. هي التي تتلقى من زوجها همومه ولا تخبره مطلقاً بهمومها .. هي التي تضع في قلبها هذه الكلمة : انما يعيش الفنان من أجل الفن ، وتعيش هي من أجل الفنان[١٠٣] » .

ولكن لننظر إلام آل المثال حين صار واقعاً . فدرية ، بدل أن تعدّ لطائر الوحي عشاً مفروشاً بالسكون ، تحولت هي نفسها الى « دبور » يثقب أزيزه الآذان صبحاً ومساء :

درية (من الداخل بصوتها الثائر الغاضب المتوسل الصاخب) : ارحموني يا ناس ! ارحمني أيها الزوج .. عاوني ..

---

(١٠٢) توفيق الحكيم : **العش الهادىء** ، الكتاب الفضي ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ١٠٤ .

(١٠٣) **تحت شمس الفكر** ، ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

ساعدني .. انا مت .. انتهيت .. تحطمت أعصابي .

فكري (وهو منكب على ورقه) : اف ! هذا البطل !

درية (من الداخل) : لكل شيء آخر .. لم أعد أحتمل ..

فكري (يبحث في ورقه) :كيف أختم الفصل الثالث ؟ البطل أرسل الى البطلة خطاب غرام ..

درية (تظهر منهوكة القوى) : ألا تسمع ما أقول ؟

فكري : ماذا ؟

درية : إني سأموت ..

فكري (شارد الفكر) : متى ؟

درية : لا تشرد . أرجوك . أصغ الى كلامي .. ثق أني سأموت حتماً اذا استمر الحال هكذا ليلة اخرى .. اني لم انم .. لم يغمض لي جفن منذ اسبوعين كاملين .. قواي لم تعد تحتمل السهر على طفلنا بمفردي(١٠٤) .

هذا مشهد أول . ويليه مشهد ثان ، يتحول فيه طائر الوحي الى « ضرة » :

درية : هذا الورق .. هذا الورق أكرهه .. أمقته وأود لو أمزقه وأحرقه ..

فكري : تحرقين فني ؟

درية : فلتسمه أنت فنك .. ولكني أسميه عبثك(١٠٥) .

ومشهد ثالث تنفجر فيه براكين الغيرة حتى من بطلة الرواية الوهمية :

درية (تقرأ الخطاب الغرامي المرسل الى البطلة) : « حبيبتي .. غرامي .. حياتي .. أكتب اليك هذا الخطاب بالدم .. بدمي الـذي

---

(١٠٤) العش الهادىء ، ص ١١٣ ـ ١١٤ .

(١٠٥) المصدر نفسه ، ص ١١٧ .

استنزفته من شرياني .. أنفاسي معلقة على كلمة تخرج من شفتيك .. أذكري هذه الكلمة بمجرد وصول خطابي إليك .. وإلا فاعلمي أنك قتلت رجلاً .. لا ذنب له سوى أنه عبدك وأحبك حتى الموت ...

فكري (يدخل ويتجه مسرعاً الى مكتبه) : الى العمل ايها الوحي . لقد هدأ الجو !

درية (تقدم اليه الخطاب) : تفضل !

فكري : ما هذا ؟

درية : أليس هذا خطك ؟

فكري (ينظر في الورقة) : الخطاب ! خطاب البطل ! كيف وصل اليك انت ؟

درية : وقع في يدي بالمصادفة !

فكري : مفروض فيه أن لا يقع في يد البطلة ولا تعلم به .

درية : أية بطلة ؟

فكري : بطلة الرواية طبعاً

درية : ومفروض أيضاً ان لا يقع في يد زوجتك ؟

فكري : وما دخل زوجتي في القصة ؟

درية:حقاً..ليس لها دخل في قصتك ولا في شؤون ابطالك..ولكن لها مع ذلك أن تعجب وان تتساءل : كيف استطاع زوجها أن يكتب مثل هذا الخطاب بدمه .. وأن يملأه بهذا الغرام الحار الى امرأة اخرى !

فكري : امرأة اخرى ؟... انك تتكلمين كما لو كان الخطاب موجهاً الى امرأة حقيقية ..

درية:ومن يدريني أنها ليست كذلك؟.أفتستطيع امرأة وهمية ان تلهمك مثل هذا الكلام الجميل .. بينما أنا المرأة الحقيقية لم تظفر منك قط بخطاب واحد فيه عبارة من هذه العبارات البديعة او عاطفة

من هذه العواطف الملتهبة(١٠٦) .

ولسنا بحاجة الى تعداد المزيد من المشاهد لندرك كيف انقلب العش الهادىء الموعود الى وكر للزنابير ، وكيف تكشف بيت الزوجية عن أنه مقبرة ، لا مهبط ، لطائر الوحي . فدرية ، ومثلها سامية في المسرحية السابقة ، من سلالة الأم في **سجن العمر** ، ولا وظيفة لها في الحياة سوى ان تكون خنّاقة للرجولة وللتعبير الاسمى عن الرجولة الذي هو الفن .

الصندوق

الصندوق في هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد ، التي نشرها الحكيم عام ١٩٤٩ ، يكاد يماثل في دلالته الرمزية حوض الحمام في **مصير صرصار** والعش الخانق في **العش الهادىء** . اما الملكة ، زوجة الوليد بن عبد الملك ، فهي نموذج لامرأة فاتنة تمارس لعبة الخنق حتى النهاية . فهي معشوقة الشاعر وضاح . وقد قال فيها بعضاً من أجمل شعره . وكانت تلتقيه في خدرها سراً ، فإذا ما فاجأهما قادم أخفته في صندوق بديع الطلاء حسن الرواء . وهذا الصندوق يمكن ان يكون ، كالقلب ، مستودعاً للحب ، ولكنه يضوع ايضاً ، كما يدل شكله ، برائحة الجنس :

الملكة : فيمَ تحدق هكذا ؟

وضاح : في هذا الصندوق !.. لا أنسى يوم خفت من صوت قادم ، فواريتني فيه ، وأقفلت عليّ !

الملكة : لقد وضعتك في أعز مكان !

وضاح : أهو عندك كذلك ؟

---

(١٠٦) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

الملكة : إني فيه أخفي أبهى كنوزي !

وضاح : لما دخلته أول مرة لم أجد فيه كنزاً !

الملكة : لم تجد فيه سواك ؟

وضاح : لم أجد فيه غيري !

الملكة : أليس هذا يكفي ؟

وضاح : صندوق ملكة ... ما كنت أحسبك الى هذا الحد فقيرة !

الملكة : ما كنت أحسبني بهذا القدر غنية .. بعد أن ضمتك جدرانه[(١٠٧)] !

لكن هذه الملكة ، التي في محراب حبها يتعبد الشاعر وبألق شمسها يحترق ، لم تتردد في أن تطلب الى وضاح ان يختبىء في الصندوق مرة ثانية لما علمت أن زوجها الوليد قادم اليها . ثم لم تتردد في أن توافق الوليد على طلبه لما طلب اليها أن تهديه الصندوق . وحتى لما أوضح لها ماذا يريد أن يفعل بالصندوق لم تخرج عن ترددها . فقد كان سأل احد الحكماء حكمة فأجابه : « انت كالبحر أيها الملك ... اذا أردت لنفسك الصفاء الدائم فانزع منها كامن الزوابع وألق بها في صندوق ..واطرحه بعدئذ في قرار سحيق ، تعش حياتك باسم الثغر ، لك العمق وفي جوفك اللؤلؤ ، ولا يعرف صدرك سحب البحر ! ويأمر الوليد رجاله بأن يحملوا الصندوق دون أن يفتحوه الى خير مكان عنده ، وهو مجلسه الذي يقوم فيه عرشه ؛ ثم ان يحفروا تحت البساط حيث يجلس ، وأن يستمروا في الحفر الى الماء ؛ ثم أن يضعوا الصندوق في الحفرة ويهيلوا عليه التراب ويسووا الارض ويردوا البساط الى حاله ليجلس عليه بعدئذ كما يجلس البحر على دفين ماله !

صحيح أن الملكة يمتقع لونها وتكتم صرخة فزع حين يحمل

---

(١٠٧) المسرح المنوع ، ص ٦٣٦ .

الرجال الصندوق « كما يحمل النعش » ، ولكن ما يكاد العبيد يخرجون بحملهم حتى يدور هذا الحوار الذي عليه تختتم المسرحية بين الوليد وزوجته :

الوليد : يا أم البنين !.. ألك في أن نلعب النرد ؟

الملكة : مشيئتك يا أمير المؤمنين !

الوليد : أعلم أن هذا يسرك .

الملكة : نعم .

الوليد : أحضريه من مكانه وضعيه على هذا الفرش .. ولأخلع نعلي !

الملكة : أأدعو القيان يجلسن ويغنين ؟

الوليد : حسبي الآن صوتك !

الملكة : ابدأ اللعب .. إنك لبارع !

الوليد : أنت ايضاً .. ما لاعبتك قط إلا غلبتك مرة وغلبتني اخرى .

الملكة : ما أذكر اني غلبتك !

الوليد : ما أشد تواضعك !.. إنا في البراعة متكافئان[١٠٨] !

صحيح أن القصة مستقاة من كتب التراث وان الحكيم ما زاد عليها سوى أن صبها في قالب مسرحي ، ولكن ليس من الصعب علينا ان ندرك لما استهوته دون غيرها من القصص والنوادر التي يحفل بها التراث : فهي قصة امرأة مخاتلة أخرى ، تدفن شاعراً مولهاً بها حباً في صندوق كنوزها المتعدد الدلالات ، ثم تتابع حياتها اللاهية وكأن شيئاً لم يكن ، مؤكدة بذلك انتماءها الى السلالة الغادرة نفسها ، سلالة الأم التي ما عادت بحاجة الى تعريف .

---

(١٠٨) المصدر نفسه ، ص ١٤٧ ـ ١٤٨ .

حلقة الأم ذات الوجهين

ان يكن توفيق الحكيم في جميع الاعمال التي تقدم تحليلها قد فصل بين وجهي الأم ، فقدم لنا في حلقة على حدة وجه الأم الرحمية والماقبلية ، وفي حلقة اخرى وجه الأم الفالوسية والمابعدية ، فإنه في أعمال اخرى ، مثل سر **المنتحرة** (١٩٢٩) **ورحلة الى الغد** (١٩٥٧) ، يقيم مواجهة مباشرة بين كلتا الأمَّين ، فيكل الى امرأة بعينها أن تجسد شخصية الأم المثالية والطيبة ، والى امرأة ثانية أن تمثل شخصية الأم الواقعية والشريرة ، ويجعل من الصراع بين هاتين المرأتين محور العمل الأدبي ومحرك أحداثه .

ولكن بما أن الأمَّين في نهاية المطاف أم واحدة وان يكن تاريخها ينقسم الى طورين : طور ما قبل الخيانة وطور ما بعدها ، فإن الحكيم يجمع احياناً وجهي الأم كليهما في امرأة واحدة تجسد ، في طور أول ، ألأم الذاكرية التمثالية ، وفي طور ثان الأم التي من لحم وعظم ومخالب ، كما في مسرحيتي **بجماليون** (١٩٤٢) **وشهرزاد** (١٩٣٤) ، وكما في قصته **وجه الحقيقة** (١٩٥٣) ورواية **الرباط المقدس** (١٩٤٤) .

سر المنتحرة

لعل هذه المسرحية ، التي نشرها الحكيم ضمن مجموعة **المسرح المنوع** ، أول عمل ادبي له تظهر فيه الأم بشخصيتها المزدوجة : الأم الايزيسية التي تبعث وتحيي وتحرر ، والأم الاومفالية(١٠٩) التي تخصي وتميت وتستعبد . فمحمود عزمي ، الذي هو طبيب جاوز

---

(١٠٩) نسبة الى أومفالا ، ملكة ليديا الأسطورية ، التي استرقت زوجها هرقل الجبار ، وأجلسته عند قدميها يغزل بالمغزل فعل الجواري من النساء .

الخمسين من العمر ، نموذج مجسد لرجل شاخت روحه قبل أن يشيخ جسمه . فهو يهمل نفسه إهمالاً شديداً ، ولا يحلق ذقنه إلا مرة كل أربعة ايام ، عرف بين الناس بالرزانة والرصانة ، امتثل لقانون السن وزهد في الدنيا وقلص حتى نشاطه المهني ، فعيادته لا تستقبل إلا قلة من طالبي الاستشارة ، لا من المرضى طالبي التداوي . وهذا الطبيب متزوج من امرأة تصغره بتسعة عشر عاماً ، إقبال ، وهي امرأة معاكسة له في كل شيء ، تعتني اعتناء كبيراً بملابسها وزينتها ، وترهب زوجها وتخنق فيه كل تطلع الى الحياة إذ تذكره صبحاً ومساء بأنه يكبرها بحوالي عشرين عاماً ، وبأنه لا خيار له إلا أن يخضع لقانون السن ، فلا يلبس كما تلبس هي ، ولا يتأنق كما تتأنق ، ولا يتزين كما تتزين ، لأن « الرجل الكهل لا تنفع فيه زينة » و « من وخط أغلب شعره الشيب فلن ينفع فيه خضاب » ، وتقذف في وجهه يومياً بجملة من « الحقائق » ومنها أنه « كهل غافل » ، « لا شباب عنده ولا جمال ولا رشاقة ولا أناقة ولا لطف ولا ظرف ولا حلاوة كلام » ، و « لا شيء يحب فيه إلا ثروته »[(١١٠)] .

غير أن هذا الرجل الذي أغلق على نفسه أبواب الحياة ونزل عند حكم زوجته الخصاءة ، فوجىء يوماً بفتاة جميلة أنيقة تدعى عزيزة وتلقب بزيزي تقتحم عليه « قلعته المحصنة » وترمي في وجهه بجملة من « حقائق » أخرى ، ومنها أنه صبوح الوجه نضره ، وأن الشيب الذي في رأسه « يدل على شيء آخر غير البله وغير الغفلة » ، وأنها في حاجة اليه وتحبه ، وأنها ان لم تلق لديه استجابة فلن يكون أمامها غير الانتحار اختياراً . ويأبى محمود أن يصدق . ولا تجد عزيزة ابداً ، كيما تحمله على تصديقها ، من أن تنفذ وعيدها ، فتلقي نفسها من

---

(١١٠) المسرح المنوع ، ص ٦ ـ ٨ .

نافذة عيادته ، وهي في الطابق الخامس ، فتلقى حتفهـا . وللحال تكتسب عزيزة هالة « عنانية » او « بريسكية » : فتضحيتها أحيت الموات من نفس محمود . فض عنه ثوب الشيخوخة ، وصار شغله الشاغل طول يومه « الحمام والحلاق والخياط » ، ولجأ الى الأصباغ « يخضب بها ما وخط الشيب من شعره » ، والى المساحيق والكهرباء ليزيل « ما بجلد وجهه من تجاعيد » وليعيد الى « البشرة رونقها وشبابها » . وخرج من صومعة عزلته وصارت قصته حديث البلد . فقد نشرت الصحف كلها خبر الحادث وروت كيف أن « آنسة جميلة من أسرة معروفة انتحرت من اجل الدكتور عزمي » . وهـرعت اليه « سيدات القاهرة وأوانسها مدفوعات بحب الاستطلاع » ولمشاهدة « الرجل الذي انتحرت من أجله آنسة جميلة معروفة » . وانهال على عيادته من كل جانب وابل ، لا من المريضات ، بل من « الهـوى والمغازلة والمطارحة » . وانقلب ابن الخمسين دون جواناً وكأنه شاب في الثلاثين ، وبطل مفعول قانون السن ، فإذا بزوجته نفسها تشعر وكأنها شاخت بالقياس الى ما تجدد من حيويته رغم أنها تصغره بأعوام كثيرة ، واذا به ينصرف عنها بالفعل الى غيرها ممن هن أجمل منها وأصبى منها سناً وروحاً ، ويرمي في وجهها بجملة « حقائق » جديدة منها ان « وجودها يذكره بالهرم ، وأن « مرآها وحديثها وقربها ينسج حوله جواً بارداً مفعماً برائحة الشيخوخة »[١١١] .

تحاول إقبال في أول الأمر ان تعيده الى « رشده » ، أي الى كهولته ، وبالتالي الى سلطانها ، بتلفيق معسول الكلام له . ولكنها سرعان ما تتبين أن الالفاظ ما عادت كافية لزعزعة إيمانه بفتوته ، وأن لا سبيل لها الى تغيير ما بنفسه إلا بتغيير الوقائع ذاتها . وللحال يتفتق

(١١١) المصدر نفسه ، ص ٥٢ .

ذهنها عن خطة أريبة : فهي ستهز إيمانه من أساسه بأن تلقي في ذهنه وتشيع بين الناس أن عزيزة لم تنتحر من أجله ، وانما من أجل رجل آخر يدعى بدوره محمود . ونظراً الى ان الظروف التي رافقت انتحار عزيزة لا تنفي ان يكون التباس كهذا قد وقع ، فقد بدأ الشك يأكل قلب محمود ، وطفق إيمانه بنفسه يتهاوى ، وشرعت علائم الشيخوخة تغزوه من جديد . وانقلبت الآية ، واستردت إقبال قوتها الخصائية ، وصاحت به بكبرياء من انتصر انتصاراً لا عودة عنه : « كل شيء لا يلبث أن يرجع الى أصله،وها أنت في أربع وعشرين ساعة قد عادت اليك شيخوختك المبجلة .. لقد كان حلماً جميلاً لبث بضعة أشهر ثم تكشف عن الحقيقة المحزنة .. لست أقصد إهانتك ، انما أقصد فقط أن أنبهك الى الحقيقة ، وهي أنك رجل قد فني وانتهى وينبغي لعينيك أن تسددا جهة القبر »[١١٢] .

ان النقد المقارن لن يعز عليه ان يقرأ **سر المنتحرة** ، ومعها من بعدها **اهل الكهف** و **الملك اوديب** وسواهما ، قراءة بيرانديلية . لكن أبطال الحكيم لا يلعبون لعبة الوهم والواقع كما يلعبها أبطال بيرانديلو . صحيح انهم قد يعيشون مثلهم في عصر غير عصرهم ، وفي مكان غير مكانهم ، وفي عمر غير عمرهم ، وحتى في جسم غير جسمهم ، بيد أن الحدود بين الوهم والواقع لا تمحي عندهم مهما تداخلت : فهي ثابتة ثبات الحدود الفاصلة بين صورتي الأم الطيبة والشريرة .وان كانوا لا يعيشون الوهم والواقع في آن معاً ، بل يعيشون كل طور منهما بطوره ، فلأن طوري الأم متنافيان تنافي الحب والكراهية ، ومتعاقبان تعاقب الماضي والحاضر .

---

(١١٢) المصدر نفسه ، ص ٦١ ـ ٦٦ .

بعد ربع قرن من كتابة **اهل الكهف** عاد الحكيم في**رحلة الى الغد** الى معالجة الموضوع نفسه ولكن ضمن القالب الأسطوري الوحيد الذي يسمح به القرن العشرون: التكنولوجيا . صاروخ أطلق الى الفضاء ، يحمل طبيباً ومهندساً ، فلما عاد بهما الى الأرض كانت قد انقضت قرون ثلاثة تماثل القرون الثلاثة التي قضاها أهل الكهف في كهفهم نياماً . ولكن بخلاف أهل الكهف الذين اختاروا ، ثلاثتهم ، أن يؤوبوا الى كهفهم ، يختلف الطبيب والمهندس اختلافاً جذرياً في موقفهما من مسألة التكيف مع العصر الجديد والحياة فيه . فالطبيب يطالب بالعودة الى الماضي ، بينما يختار المهندس الاستمرار في الاندفاع نحو المستقبل . وهذان الاختياران تجسَّدا في فتاتين وافق الرجلان على أن يقترن مصيرهما بمصيرهما : واحدة سمراء تناصر حزب الماضي ، وأخرى شقراء تناصر حزب المستقبل . ولا يصعب علينا ان نستشف في « السمراء » ملامح الأم الرحمية ، وفي « الشقراء » معالم الأم الفالوسية . ولكن وجه الخطورة في هذا الخيار الثنائي الحد لا يكمن في تعيُّنه بالتثبيتات الطفلية ، وانما في المدلولات الايديولوجية لهذه التثبيتات عندما تصبح هي المعايير المحددة للخيارات المصيرية والسياسية الكبرى .

ان الوجه الرجعي السافر الذي يطالعنا به الحكيم في هذه المسرحية(١١٣) يجد تعليله في واقع ان الحكيم قرأ تاريخ البشرية كما لو انه يقرأ تاريخ الأم . فكما ان عهد ما قبل الخيانة الاموية يتصوره الطفل المعصوب عهداً فردوسياً ، كذلك يطالب الحزب الذي تنتمي اليه

---

(١١٣) انظر تحليلنا الايديولوجي ـ السياسي لهذه المسرحية في **الادب من الداخل** ، « الوجه الرجعي لتوفيق الحكيم »، الطبعة الثانية ، دار الطليعة ١٩٨١ ، ص ١٤٨ ، ١٧٥ .

السمراء بالعودة الى الماضي باعتباره العصر الذهبي للحرية وللسعادة وللحب وللجمال ولكل ما هو انساني في الانسان . وكما أن عهد ما بعد خيانة الأم يتصوره الطفل المعصوب عهداً جحيمياً ، كذلك يتهم حزب الماضي حزب الشقراء المستقبلي بأنه يقود البشرية الى هاوية سوداء لا قرار لها ، تنتفي فيها كل القيم التي تجعل من الانسان انساناً :

الشقراء : الخلاف قائم دائماً بين الطائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف ...

السمراء : ليس بعين الخوف ولكن بعين الحكمة !

الشقراء : من حق حزبكم أن يستخدم الكلمة التي تعجبه وأن يطلق على الخوف كلمة الحكمة !... وأن يقف عجلة السير ويسمي ذلك عقلاً !

السمراء (متحدية) : السير الى أين ؟... من فضلك !!

الشقراء (في استعلاء) : الى أمام ...

السمراء : الى الهاوية .. الكارثة .. ذلك هو الأمام الذي نسير نحوه[١١٤] .

ولو كان الحكيم اكتفى بالتعاطف النظري مع حزب الماضي ضد حزب المستقبل لهان الأمر ، ولو كان اكتفى بدغدغة عواطف القراء وباستمالتهم الى جانب السمراء باعتبارها ذات حياء وذات قلب حساس بينما الشقراء امرأة لا تعرف الحياء حتى في الجنس لهان الأمر كذلك ، ولكن الحكيم يتطرف في التهجم على حزب المستقبل الى حد المطالبة بتحطيم كل الآلات والمخترعات والاجهزة التي « أراحت الناس وأطعمتهم وأسكنتهم وألهتهم » ، وبإلغاء كل مظهر من مظاهر التقدم

---

(١١٤) توفيق الحكيم : رحلة الى الغد ، سلسلة الكتاب الفضي ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ١٤٠ .

(مجانية الطعام ، الاوتوبيسات الجوية ، الخدم الآليين ، استئصال أسباب الأمراض ، اختصار المسافات ، إلغاء النقود ، الخ) والعودة القهقرى الى عصر بدائية الانسانية بحيث يضطر البشر الى العمل والكدح من جديد ، وحتى الى كنس الشوارع بأيديهم ، لأن الفراغ الذي وفرته الحضارة للبشرية مفسدة للانسان وإفراغ للحياة من معنى الحياة !

ولسنا بحاجة هنا الى تعداد جميع الحجج التي ساقها الحكيم ، أو بطله الطبيب ، لهجاء التقدم ، ولكن **رحلة الى الغد** ، ومن قبلها **اهل الكهف** ، تترك لدينا انطباعاً قاهراً بأن مواقف الحكيم وآراءه السياسية تتجاوز وعيه الايديولوجي : ذلك ان كل تقدم عنده هو تقدم باتجاه الأم الشريرة ، وكل تراجع هو تراجع باتجاه الأم الطيبة . وانما على هذا المستوى ينبغي ان نبحث عن سر ماضويته النظرية التي أباحت للنقاد مراراً وتكراراً ان يصنفوه في عداد الأقلام الرجعية . والحق أن الاختيارات السياسية للطبيب في المسرحية قابلة هي نفسها للتفسير بما قبل تاريخه الارضي : فقد مرَّ هو الآخر بتجربة مماثلة للتجربة الحكيمية الاساسية إذ تزوج قبل ثلاثمئة سنة من امرأة مخاتلة بدت له في أول الامر « ملائكية المظهر » وما عتمت أن تكشفت في باطنها عن انها « شيطانة » ، تدس له « العسل في السم » وتنسج له مع « البلوفر الذي يدفئه في الشتاء خيوط المؤامرة التي أودت به »[١١٥] . ومأساة الطبيب هذه مع زوجته تكرر على نحو شبه حرفي مأساة **الطفل** توفيق الحكيم مع أمه ، وهي عين المأساة التي سيخرجها **الفنان** توفيق الحكيم للمسرح باعتبارها مأساة الانسان مع الزمن .

---

(١١٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

وجه الحقيقة

ابتـداء من هذه القصـة ، المنشورة في مجمـوعة **أرني الله** (١٩٥٣) ، يتلاقى وجها الأم في امرأة واحدة ذات طورين : طور أول يرقى فيه الخيال بها الى مستوى المثال ، وطور ثانٍ تحط بها فيه الحقيقة الى مستوى الواقع .

كنـا التقينا هـذه المرأة ذات الطـورين في الروايتـين اللتين استوحاهما الحكيم من سيرته الذاتية مباشرة : ففي **عودة الروح** ترتفع سنية على جناح مخيلة محسن الى مرتبة ايزيس ، لكنها لا تلبث ان تسقط من عليائها حين يذهب اختيارها لا الى **الشاعر** محسن ، بل الى **التاجر** مصطفى ؛ وفي **عصفور من الشرق** تسقط سوزي ديبون سقوطاً أشد صخباً ودوياً حين تنجلي حقيقة ملكة شباك التـذاكر الفيروزية العينين عن أنها مجرد مستخدمة وعشيقة للسيد هنري ، مدير مسرح الاوديون .

في **وجه الحقيقة** يأتي السقوط أسـرع وأشد دويـاً بعد . شخصيات هذه القصة ثلاث : الحكيم نفسه وناشر كتبه وجارة صبية عشقها من وراء جدار من غير أن يعرف عنها شيئاً واستوحى من وجودها الغامض بجواره ومن ضحكتها التي ترن صافية في أذنيه من دون أن يراها ، كل ما كتبه ودفع به الى ناشره خلال شهور بكاملها . ويشرح الحكيم نفسه هذا الأسلوب العجيب في الحب فيقول لناشره : « ان المأساة الكبرى في حياتي اليوم أيها الصديق هي أني لم أعد أفرق بين العالم الخارجي الحقيقي وبين ذلك العالم الوهمي الذي أصنعه بالمداد والورق وأدفع به اليك والى غيرك من تجار الأحلام وسماسرة الأوهام !... إني منذ سمعت من خلال هذا الباب صوت تلك « العصفورة » الجميلة التي يقولون لي هنا إنها « امرأة » وهديـل

ضحكاتها الصغيرة وأنفاسها الخفيفة وسعالها اللطيف ، وأنا لا أنفك أقيم لها في رأسي تماثيل من ذهب لا « لزبائني » ولكن لنفسي ... »[116] .

وأبى الحكيم أن يدخل في أي اتصال مع الجارة الصغيرة لثقته بأن معرفة « صورتها الحقيقية مخاطرة باهظة الثمن » قد يكون أقل تكاليفها نضوب منبع إلهامه وسكوت قيثارة « ضحكاتها الصغيرة الرقيقة التي تشبه ضحك الاطفال » والتي « تسيل على أنغامها نفسه » فيبدع بعضاً من أجمل ما كتب من صفحات . وفي المرة الوحيدة التي يأذن فيها الحكيم لنفسه أن يغازل جارته يكتب اليها رسالة غير مباشرة يشبه فيها ضحكاتها « في عذوبتها وفي رقتها » بـ « ضحكات الطفل الالهي موزار في قطعة المينويتو » . يفعل ذلك وهو متخوف أشد التخوف من أن يكون أساء التصرف و « ظهر في عينها مغازلاً من النوع المبتذل » .

ذلك هو طور الحلم والمرأة التمثالية . فإذا انتقلنا الى طور الواقع والمرأة التي من لحم ودم طالعنا المشهد الانقلابي الذي بات لدينا ، رغم فجائيته ، مألوفاً : فالفتاة التي أقام الحكيم لها في رأسه تماثيل من ذهب وخشي الابتذال حين شبه ضحكاتها بضحكات « الطفل الإلهي » لم تكن ، في حقيقتها ، إلا عاهرة من النوع الرخيص ولم يكن الرجل الذي حسبه زوجها إلا « قوادها » ،ولم يكن ما توهمه من مطالعاتها الليلية وسهرها « تحت المصباح الاخضر » مطالعات « في كتاب أدبي أو حتى في قصة من القصص » ، بل « في برامج سباق الخيل الذي اعتادت المراهنة فيه بما يصل الى يدها من نقود » . أما وجهها ، الذي نسنج له في وهمه ، سبائك من ذوب

---

(116) توفيق الحكيم : ارني الله ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٢٠٥ .

الجمال فما كان طلاؤه الثقيل من المساحيق ليخفي « آثار جدري قديم قد أحدث ثقوباً عميقة في الأنف والخدين والجبين » . أما ما توهمه من إتقانها اللغات الاجنبية وتلقيها العلم في المدارس الراقية ، فمرده الى أنها كانت من « تلك الانواع المختلطة المولدة الغامضة الجنسية التي توجد في مصر ولا يعرف لها أصل ولا فصل .. وليس لها لغة أصيلة بل هي وجدت ونشأت في بيئة ترطن جملة لغات بالسماع والتواتر ، فهي تتكلم العربية والرومية والايطالية والفرنسية ولا تتقن إحداها قراءة أو كتابة »(١١٧) .

ترى هل من حاجة الى أن نضيف أن هذا الانهيار اللاحق قد زادت في بشاعته روعة التحليق السابق ، تماماً كما أن المثالية المتوهمة للأم الطيبة من شأنها ان تزيد صورة الأم الواقعية قتامة وسواداً ؟

بجماليون

تنفرد بجماليون (١٩٤٢) بسمة تميزها عن سائر مسرحيات توفيق الحكيم ، وهي ان الماهية التمثالية والمثالية لأم ما قبل الخيانة لا تعود فيها مجرد فرضية عمل ، بل تأخذ شكل حقيقة واقعة . فالمرأة التي تقوم بكلا دوري الأم الطيبة والشريرة ليست في هذه المسرحية امرأة ، وانما هي بالفعل تمثال من عاج . فبجماليون نحات استطاع الوصول الى ما لم يستطع أي فنان الوصول اليه : الكمال المطلق في الفن . أنفق عمره كله وهو يخلق ويخلق ويتجاوز نفسه . ولما شعر ان ساعة المخاض الاكبر قد أزفت أسلم نفسه لجواد الخيال المجنح فحلق به في سماء المثل الاعلى . حلق وحلق « حتى تعبت الاجنحة وكلّت عن متابعة التصعيد » . ثم استجمع نفسه وكل طاقاته ومواهبه وآماله ومشاعره

---

(١١٧) المصدر نفسه ، ص ٢٣٠ ـ ٢٣٢ .

وأحلامه وصبها في تمثال واحد فجاء ، بعد المعاناة الطويلة والعمل المضني والمصابرة المتصلة ، آية من آيات الابداع ، لا يدانيه ولا يمكن أن يدانيه شيء . فإذا بجالاتيا تستوي امرأة من عاج . امرأة « جمالها لا يمكن أن يحلق الى مثاله خيال » . امرأة « أجمل كثيراً من امرأة ، وأكمل كثيراً من امرأة » . امرأة لا يملك حتى الآلهة في السماء إلا أن يسلموا إزاء جمالها بأن « قوة الفن أو ملكة الخلق عند البشر لقادرة أحياناً ان توجد مخلوقات ليس في امكاننا نحن الآلهة ان نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها »(١١٨) .

ولا عجب بالتالي أن يقع بجماليون في حب تلك المرأة العاجية التي صنعها بيديه ، « فيناجيها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته ويغمرها بكل ما تصبو اليه من ترف » . بل لا غرو أن يحمله هيامه على التوجه الى آلهة السماء ، فينادي فينوس ، إلهة الحب والحياة ، ويتضرع اليها من أعمق اعماقه بقوله : « فينوس ! أيتها المشرقة بين الإلهات ... يا من توقدين بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح ... أيتها السخية بالهبات ... امنحيني هبة واحدة : انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا .. زوجتي العاجية !... أعطيها حرارة الحياة يا إلهة الحب والحياة ! »(١١٩) .

ولكن ما تكاد فينوس تلبي نداء بجماليون ، وتأمر الدماء أن تجري قانية في عروق جالاتيا العاجية ، حتى تبدأ مأساة السقوط . فما ان تنقلب جالاتيا امرأة من لحم ودم ، حتى تتمرغ مثاليتها المقطّرة الجمال في وحل التفاهة والبشاعة والخيانة . فأول فعل تقدم عليه جالاتيا ، التي جبلها بجماليون من عصارة خير ما بنفسه ، هروبها مع

---

(١١٨) توفيق الحكيم : بجماليون ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٢٥ و٣٢ و٣٥ .

(١١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٨ ، ٤٠ .

لقيطه وربيبه نرسيس الذي له من نرسيس الاساطير جماله وحمقه والذي هو نقيض بجماليون في كل شيء لأنه يمثل « الشطر الجميل العقيم للاشياء .. الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة »[١٢٠] . ونرسيس هذا ، الذي انطوت معه صفحة جالاتيا الجميلة لتفتح صفحة جالاتيا البشعة ، يحضر الى أذهاننا حالاً صورة ذلك الدخيل الآخر الذي سماه أبوه في **سجن العمر** باسم شاعر الجاهلية والذي استأثر بحب الأم على فراغ نفسه ، فانقلبت شر منقلب على الاخ الأصيل المناقض له هو الآخر في كل شيء والذي يحمل في أعماقه بكل تأكيد اللؤلؤة وان لم يكن له مظهر الصدفة البراقة . ولئن كانت السيرة الذاتية لا تسمح بالحديث عن خيانة الأم إلا بصوت تحليلي هادىء ، فإن المسرح ، بما يسمح به من تظهير صاخب للعواطف ، يتيح لبجماليون أن يجهر بحديث الخيانة بصوت عالٍ يمكن حتى للآلهة في السماء أن تسمعه ، وأن يقارن بين حاليه قبل الخيانة وبعدها :

بجماليون (ثائرا) : فينوس هي سبب البلاء .. لقد كنت سعيداً .. لقد كانت معي جالاتيا هنا دائماً .. جالاتيا الاخرى .. جالاتيا الاولى ... كانت إلهة ، لأني كذلك صنعتها .. أخرجتها من رأسي كما أخرج جوبيتر من رأسه الإلهة مينرفا .. كنت أراها وتراني كل يوم ، فيخيل إلي أنها تفهم كل ما يجول برأسي وقلبي . لأنها منهما كُوِّرت وصوِّرت .. إلهان في سماء واحدة يعيشان .. هكذا كنا .. ولم يكن أحد يستطيع أن يفرق بيننا .. آه يا فينوس ، انظري ماذا فعلت أنت بي وبجالاتيا .. لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة أي روح امرأة .. لقد جعلتِ هذا الأثر الرائع ينقلب الى كائن تافه .. لقد صيَّرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق[١٢١] !

---

(١٢٠) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

(١٢١) المصدر نفسه . ص ٦٩ ـ ٧٠ .

وحتى بعد أن يتدخل أبولون نفسه ليهب جالاتيا ما لم تهبها إياه فينوس ، وليقلبها من امرأة حمقاء « ككل النساء » الى مخلوقة انسانية تعتمل في نفسها المعاني النبيلة والعواطف الرفيعة ، فتعود الى حب بجماليون وتقر له بحسن صنيعه إذ سبكها من أحلامه[١٢٢] ، لا تفلح جالاتيا في استرداد مثاليتها التمثالية ، ولا يستطيع بجماليون ان يراها بالعين التي كان يراها بها يوم كانت تمثالاً عاجياً لا يحلق الى مثال جماله خيال .

إن واحداً من أبلغ مشاهد المسرحية دلالة المشهد الذي يضبط بجماليون فيه جالاتيا وهي تمسك بمكنسة ذات مقبض خشبي طويل لكنس ما تراكم من غبار الدار . ومن المحقق أن هذه المكنسة ترمز الى نثر الحياة اليومية وابتذالها ، ولكن ليس من المتعذر أن نرى فيها ايضاً رمزاً للمرأة التي صارت فالوسية حالما « امسخت » من عاجيتها الى كائن من لحم ودم . وليس من المتعذر علينا ايضاً أن نقرأ هذا « الامِّساخ » على أنه تكرار أو إحياء لفعل « الخيانة » . ولا غرو أن تكون اكثر شكوى بجماليون من واقع ان جالاتيا قد « تغيرت » وأن تغيرها كان انحطاطاً :

بجماليون : إني صنعتك هكذا حقاً يا جالاتيا .. هذا الجسم .. وهذا الرأس .. وهذا الوجه .. لكن .. ما الذي تغير فيك مع ذلك ؟ أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية ؟ لقد حملني ذلك الجواد المجنح في سماء المثل الأعلى .. حلقت وحلقت حتى تعبت الاجنحة وكلَّت عن التصعيد .. هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت .. وعدت

(١٢٢) « جالاتيا لبجماليون : في نفسي اشياء جميلة نبيلة .. في نفسي انك إله .. يخيل إلي انك خلقتني وصنعتني كما تشتهي .. يخيل إلي انك استلقيت ذات أمسية مقمرة ، على العشب الأخضر النضر ، في هذه الغابة الناعسة الهامسة .. فحلمت حلماً بديعاً .. فكنت أنا هذا الحلم » (المصدر نفسه ، ص ٩٠) .

لجالاتيا بـأكمل الصـور وأجمل النظـرات وأحلى البسمـات وأروع اللفتات .. ثم نبذت ونحيت .. فجعلت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف .. إنها الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل والعمل المضني .. ولقد ثبتُّ كل ذلك في العاج وخلدته .. لا تتألمي يا زوجي العزيزة .. لم يذهب كل هذا الجمال عنك .. لا ... لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك ؟

جـالاتيا (في صـوت خافت وإطـراق ذليل) : صـدقت يـا بجماليون ! .. إن خير ما فيّ من صنعك .. ولكن لا أريد ان تبغضني .. إنك تنظر إلي ، وفمك يكاد يرميني في كل لحظة بهذه العبارة القاسية : « يا للبشاعة ! .. يا للجريمة ! .. لقد تشوه عملي ! ». أتحسبني أطيق قولك هذا طويلاً ؟

بجماليون : إني لست ناقماً عليك أنت !

جالاتيا : بل إنك لناقم عليّ .. بل إن كل يوم يمضي تتسع معه الهوة بينك وبيني .. إن وجودي معك لن يفتر يذكرك بأثرك الضائع وفنك المفقود .. بجماليون ! .. يجب أن نفترق[١٢٣] !

وهكذا تختار جالاتيا ، بجدلية المزاوجة بين التحليق والسقوط ، أن تكون بريسكا اخرى . فكما اختارت هذه الاخيرة أن تئد نفسها في الكهف لتخلِّد الى الأبد الصورة المثالية التي رأت نفسها عليها في عيني مشلينيا ، كذلك تختار جالاتيا ، بفعل بطولي من أفعال إنكار الذات ، أن تعود كما كانت تمثالاً عاجياً لتصون من الفناء صورتها الماقبلية التي كان بجماليون يراها عليها قبل ان « تتغير » و« تُمسخ » كائناً حياً .

هذه التضحية التي ترتضيها جالاتيا لنفسها طائعة مختارة ترفعها للحال في نظر بجماليون الى مصاف ايزيس وعنان وسائر بطلات

---

(١٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ ـ ١٣٣ .

حلقة الأم الطيبة . ولذلك ، بدلاً من أن يغتبط بعودة تمثاله العاجي اليه ، يصير في نظر نفسه قاتل زوجته ، ولا يعود يطيق النظر الى « التمثال الجامد » الذي يذكره بجريمته . ولا يملك في نهاية المطاف إلا أن ينهال بمقبض المكنسة تحطيماً على رأس التمثال لأنه « لم يعد مثالاً لما ينبغي ان يكون » .

الرباط المقدس

الرباط المقدس ، التي أصدرها الحكيم بعد عامين (١٩٤٤) من **بجماليون** ، تروي هي الاخرى قصة انهيار تمثال . لكن ما دار في المسرحية على صعيد الأسطورة يدور في الرواية على صعيد الواقع . وبما أن الحكيم يستلهم ، باعترافه ، الخيال بأسهل مما يستلهم الواقع ، فقد جاءت روايته المنتمية انتماء مباشراً الى الواقعية (تحدث النقاد بصددها عن سيرة ذاتية) ، مفتقدة لتلك الروح الجدلية التي ميزت لعبة التحول والامساخ في **بجماليون** ، فبدت هذه اللعبة في الرواية أقرب الى العقيدة الجامدة المفروضة فرضاً من خارج مجرى الأحداث منها الى الحقيقة الدرامية النابعة من داخلية البناء الروائي . وناهيك عن هذا وذاك تتشح **الرباط المقدس** ، بالمقارنة مع جمالية **بجماليون** المشرقة ، بنزعة أخلاقية باهتة لا تشع ـ ان شعت ـ إلا بكل ما هو رجعي سافر وصارخ في معاداته ، باسم الرجولة والسماء والفن ، للمرأة والارض والحياة .

إن **الرباط المقدس** لا تخفي طموحها في أن تكون ، كعمل فني ، موازية لرواية اناتول فرانس **تاييس** . لكن هذه الموازاة جاءت مقلوبة . صحيح أن تاييس غانية الاسكندرية حلت محلها في **الرباط المقدس** امرأة لعوب من نساء « المجتمع الراقي » في القاهرة ، وصحيح أن بافنوس الناسك ناب منابه في رواية الحكيم « راهب الفكر » ، ولكن

خلافاً لمسار الأشياء في رواية أناتول فرانس ليس راهب الفكر هو من يغادر صومعته في بطن الصحراء ويمشي الليالي الطوال حافي القدمين يطأ الحشرات ويأكل عشب الارض ليذهب الى غانية المدينة الجميلة كي يهديها الى نور السماء ، وانما هذه الغانية هي التي تأتي اليه في مكتبه في سيارتها لتطلب اليه أن ينقذها . كذلك فإن نار التجربة التي تصهر في بوتقتها النفوس صهراً جدلياً في رواية اناتول فرانس، فيخلع بافنوس رداء الراهب ويخر عند قدمي تاييس طالباً اليها ان تمنحه فرح الحياة ، بينما تنضو تاييس في الوقت نفسه رداء الغانية لتطلب الطهر السماوي ، نار التجربة هذه تخلي مكانها في رواية الحكيم للعبة باردة ، متكلفة ، لا يتغير فيها شيء ،لا في النفوس ولا في الطبائع ، فالراهب يبقى راهباً ، والغانية غانية ، والسماء لا تلاقي الارض ولا تتبادلان الأدوار .

إن البطل في **الرباط المقدس** لا اسم له ، ولكن له لقباً : فهو « راهب الفكر » ، لا لأنه « في عباءته وقلنسوته يشبه حقاً الراهب » فحسب ، بل كذلك لأن مظهره هذا « يتفق مع لون حياته » ، تلك « الحياة الهادئة بين الكتب والورق ، الراكدة كمداد المجرة » التي لا شيء فيها يجري ، ولا حتى الأيام ، إذ هي « لتشابهها تبدو كأنها واقفة لا تسير(١٢٤) » .

و**الرباط المقدس** لا تؤكد من أسطرها الاولى على هذه الجمودية الحياتية إلا لتبرز بمزيد من الألق سيولة الفكر لدى راهب الفكر : «مع ذلك، فقد كان هنالك سيل متدفق يجري عنده بغير انقطاع . ذلك هو فكره » الذي « جند حواسه كلها » لخدمته . ولقد كانت مكتبته هي صومعته ومملكته معاً ، وفيها وحدها يتحرك بملء الحرية ومن دون أن

---

(١٢٤) توفيق الحكيم :**الرباط المقدس** ،سلسلة الكتاب الذهبي ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥ .

يخضع حتى للنواميس الفيزيائية : « كان يـعن له أحياناً أن يحضر من خزائنه كتاباً في علم من العلوم او فن من الفنون ، فما كان يفعل أكثر من أن يمد يده فيستخرجه من موضعه دون حـاجة الى إضـاءة المصباح . لقد تدربت يده على التمييز بين الكتب فأمست وكأنها تقرأ عنوانها باللمس . ولقد كان يلذ له أن ينفق لحظاته الضائعة في النظر الى كعوب الكتب المصفوفة يقرأ أسماء مؤلفيها الخـالدين واحـداً واحداً ، كأنهم جنود أبطال يستعرضهم بعد النزال ، فكان لا يملك نفسه من الصياح في القاعة الساكنة : « هؤلاء حركوا العالم وساروا بالانسانية .إني أشعر بينهم ، وأنا في هذه العزلة والركود ، أن كل شيء من حولي حركة دائمة . كل شيء ساكن خلا الفكر . ما الفكر إلا الحركة الكبرى(١٢٥) ! » .

هذه المكتبة ، هذه الصومعة ، هذه المملكة الرحمية البديلة هي ما تحاول « هي » أن تقتحمها من خلال رسالة توجهها اليه وتقول فيها إنها « فتاة في الثانية والعشرين وإنها تريد الاشتغال بالادب وتسأله بإصرار أن يأذن لها بمقابلته » . وللحال يغرق راهب الفكر في تأملات جعل يرسم فيها للفتاة « صوراً في رأسه . كيف هي ؟ وماذا يمكن أن تكون ؟ » . وبما أن الفكر رسالة رجولة ، فإن راهب الفكر يقرر بينه وبين نفسه أن المرأة لا بد ان تكون على قدر مسرف من الدمامة لتنشد التعويض بالفكر عما ضنت به الطبيعة عليها : « إنه يعرف المرأة التي تعطي الفكر حياتها . هي ولا شك المرأة التي لم تجد رجلاً تمنحه هذه الحياة .. ولكنها في الثانية والعشرين كما قالت ، أي في ريعان الصبا ونضارة الشباب . اذن لعلها تشعر أن الطبيعة قد جردتها من ذلك السحر الذي تسيطر به على قلب الرجل. والمرأة اذا جردت من هذا

---

(١٢٥) المصدر نفسه ، ص ٦ ـ ٧ .

الرداء الساحر فليس أمامها إلا أن ترتدي مسوح الراهبات[١٢٦] » .

ولكم كانت مفاجأة راهب الفكر كبيرة حينما جاءته في اليوم التالي في الموعد الذي ضربه لها ، فإذا هي أمامه « جميلة رشيقة أنيقة ، من ذلك الطراز الذي يخطر في حلبات السباق في أحدث الازياء ، ناثراً في الهواء أحدث العطور ، تاركاً خلفه في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات » . ولا يتمالك راهب الفكر نفسه عن مصارحتها بقوله لها : «إذا صدقت فراستي يا آنستي،فأنت لم تخلقي للأدب». ولا تملك الفتاة بدورها إلا أن تصارحه بالحقيقة : فهي لا تحب الادب ولم تقرأ كتباً في حياتها قط ، ولا هواية لها في الحياة سوى « السينما والتنيس وسباق الخيل والرقص والموسيقى » ، ولكنها مع ذلك ترجوه أن يزرع في قلبها حب الأدب مهما بدا الأمر شاقاً ، لأن سعادتها الزوجية مهددة . ذلك أن الرجل الذي يضمه وإياها سقف واحد يهوى المطالعة ، وهي تخشى أن تقوم بينهما هوة سحيقة ما دام لا يستطيع أن يحادثها في شؤون الكتب والفكر المحببة الى قلبه .

ولو رجعنا بالذاكرة الى الصورة التي رسمها توفيق الحكيم لأخيه زهير في **سجن العمر** ، لما عز علينا أن نحدس بأنه خلع صفات ذلك الاخ على المرأة التي لا اسم لها في الرواية إلا الضمير الدال على النوع « هي » : « تريد سخرية القدر أن يكون اخي (الذي سماه والدي « زهير » تيمناً باسم الشاعر الجاهلي زهير بن ابي سلمى) من أبعد أهل الارض عن الشعر وسيرته ! .. لم ينطق فمه يوماً ، ولو على سبيل المصادفة ، ببيت واحد من الشعر .. كان اتجاهه في الحياة منذ نعومة أظفاره الى نقيض الشعر والادب وكل ما يقترب من هذه المنطقة . وجهاته في الحياة ـ كوالدتي ـ عملية بحتة . وهواياته هي الرماية

---

(١٢٦) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

والصيد والسباحة والرقص ولعب الورق وغير ذلك مما لا أستطيع أنا وصفه او التفكير فيه » .

اذن من حقنا أن نتوقع ان تكرر معركة راهب الفكر مع « هي » معركته مع الأخ ، وبالتالي مع الأم . وبالفعل ، إن راهب الفكر ، الذي كان هرب في طفولته من وجهات الأم « العملية البحتة » في الحياة الى عالم الفن المثالي ، ينقل للحال معركته مع « هي » الى صعيد ميتولوجي ، فتنقلب الى مواجهة بين السماء والارض ، أي في التحليل الاخير إلى مواجهة بين الابن اللائذ بحمى أم مثالية مقرها الخيال وبين الأم الشريرة التي منبتها الواقع :

« نعم إن الرسل والانبياء ينبغي أن يتركوا سماءهم ويهبطوا الى الارض كي يصعدوا بالبشر . هنا قوة الانبياء والرسل ، وهنا التجربة القاسية والامتحان الصارم الذي كتب عليهم أن يجوزوه . فعلى الرسول أن ينزل بين الناس ويمر بأدرانهم ، كما يمر شعاع الشمس بدود الارض وحشرات التراب ، ويخرج من بينها وضاء نقياً لم يعلق به من القذر شيء . ويرتفع طاهراً كما نزل طاهراً ، بعد أن غمر الوجود بالطهر والنور . ذلك هو النبي الحق . لطيف كالضوء ، خفيف كالهواء . إنه من مادة السماء ، فهو دائم الاتصال بها مهما تركها . اما من هبط ورسب ولم يستطع العودة الى الأعالي فهو الرسول الكاذب . وإن الارض لخداعة . وإن جمالها لبراق . وان ابتسامتها لمغرية . وإنها لتنتقم احياناً من اولئك الهابطين لاستنقاذ البشر من بين أحضانها . ويلذ لها أن توقعهم في حبالها وتمرغهم في أوحالها وتضحك من أجنحتهم البيضاء وقد عفرها التراب ، ومن أرديتهم المقدسة وقد لطخها الطين[١٢٧] ! » .

لكن لو كان على راهب الفكر أن يواجه الدود والتراب والطين

---

(١٢٧) المصدر نفسه ، ص ٣٥ ـ ٣٦ .

والوحل ، لما كان هناك من معركة حقاً ، ولكـان الانتصار سهـلاً ومضموناً سلفاً . وحتى تكون الارض خداعة حقاً ، فلا بد لها أن تتسلح بشيء آخـر غير الدمامة والقذر . ومن هنا كان من الضروري أن تكون « هي » على ذلك القدر الذي يعقد الألسنة دهشة من الجمال والرشاقة والاناقة . وان يكن جمال الشكل وحده لا يكفي ، فإن طبيعة الفنان في راهب الفكر ، الذي أوتي القدرة على ان يحول « القبح الى حسن والتفاهة الى روعة وجلال » مثلما يُحول الـكاليدوسكوب « قطع الورق الملون وفتات الزواج المشوه الى صور رائعة الرسم وأشكال بديعة التنسيق » ، لقمينة بأن تخلع على تلك المرأة اللعوب نبل الروح وجمال النفس أيضاً . وهكذا يحدد راهب الفكر مهمته : « إنه يريد أن يخلق هذه الفتاة خلقاً جديداً ، وأن يجعل منها عروساً تمرح بشعرها وروحها المضيء في مروج الفكر الرحبة المزهرة ، يريد أن يجعلها ملكة من ملكات المجـالس ممن جاءت أخبـارهن في التواريـخ ، تعـرف كيف تمس بصولجان روحها نفوس الرجال كما يمس المرود العين ، فإذا تلك النفوس قد تفتحت لترى ما لم تر . واذا النشاط قد دب بها ، فتثمر القرائح وتنهض الامم . وإذا الخير قد فاض ، والحياة قد نبضت في الاشياء والكائنات(١٢٨) » .

والحق أن راهب الفكر ، « الذي اعتاد طويلاً خلق الأشباح من الحقائق وما عاد يميز عالم الوهم من عالم الحقيقة » ، يؤخذ بلعبته ، فإذا بتلك التي « لا شيء يثقل على نفسها مثل الكتابة والقراءة » تتحول في وهمه وبوهمه ، ومن دون أن يتغير أي شيء في طبيعتها أو في مجرى الاحداث ، الى إنسانة مثلى تحتل مكانها جنباً الى جنب مع لداتها من أنبل وجوه حلقة الأم الطيبة من مثيلات عنان وبريسكا وبلقيس .

---

(١٢٨) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .

ويكتب اليها راهب الفكر في « رسائل الى طيفها » قائلاً : « إني لأراك دائماً في صورة الزوجة المثلى . ذلك الطراز الذي طالما تمنيت الظفر به . ولكن الحياة ضنت به علي . ما من رجل في التاريخ أو الأساطير سعد بزوجة عظيمة إلا تخيلتها على صورتك وأعطيتها ملامحك وأعرتها سماتك وصفاتك[١٢٩] » . وهكذا تصبح وليس لها من أتراب إلا زوجة كارل ماركس التي تحملت شظف الحياة ومذلة الهجرة والتشرد لكي تصون في زوجها إيمانه برسالته ، وإلا ماري آن زوجة دزرائيلي التي « جاهدت جهاد الابطال » لتكتم مرضها القتال ، سرطان المعدة ، عن زوجها حتى لا تشغله عن رسالته السياسية ، وإلا خديجة زوجة النبي العربي التي « وقفت الى جانبه في الهزيمة والفوز واليأس والأمل ، تشد أزره وتتلقى معه الضربات وتسهد معه الليالي ، وتتلطخ معه بالدماء وتضمد له الجروح وتبذل له ما تملك من راحة ومال حتى يصل في النهاية الى النصر الاخير » . ويغلو راهب الفكر في أَمْثَلَة IDEALISATION فتاة التنيس ويسرف حتى ليرفعها الى مصاف ايزيس « التي كان وفاؤها لزوجها اوزوريس معجزة من معجزات القلب الانساني » ، ويختم إحدى رسائله الى طيفها بقوله : « هكذا فعلت ايزيس الزوجة .. وهكذا كنت تفعلين أنت أيضاً لو انك في مكانها لأنك أيتها الصديقة العزيزة تحملين عين القلب ـ إني لا أشك في هذا لحظة ـ عين القلب الذي ينبع منه كل هذا الحب وكل هذا الوفاء[١٣٠] » .

وفي مقطع آخر يكاد راهب الفكر يعترف بعبارات صريحة بأن الصورة التي ابتناها لها في خياله تطابق الصورة الذاكرية للأم الطيبة المرفوعة في اللاشعور الى مرتبة المثال : « انه يتهيب الآن مجرد لقائها ،

---

(١٢٩) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

(١٣٠) المصدر نفسه ، ص ٥٩ ـ ٦٥ .

إن لها عنده الآن لهيبة . ان البعد والشوق والاحلام جعلت تنسج لها في نفسه رويداً رويداً على مر الأيام صورة لم تعد من صور البشر . لقد نسي تفاصيل قسماتها الواقعية ودقائق ملامحها الحقيقية ، ولم يعد يذكر منها إلا جمالاً مثالياً وجلالاً خلقياً . إنها في نظره اليوم شيء معنوي رفيع أكثر مما هو كائن موجود. إنها قصيدة ولم تعد حقيقة . إنها اسطورة وليست حياة .. شأن قديسة من القديسات وقد بعثت حية أو ملكة من ملكات الحكايات التي عمرت أدمغة الاطفال منذ غابر الاجيال[١٣١] » .

إن هذا الإسماء التمثالي لامرأة هي في حقيقتها « فتاة طائشة لا تعرف غير الخياطة والسينما والسباق والتنيس والسيـارة والحلاق والتواليت .. فتاة جاهلة ذات تعليم زائف لا يعدو حديثها بضع عبارات فرنسية تلوكها في سماجة كلما أحوجتها الظروف .. فتـاة مغرورة تحسب أنها متمدنة لأنها عـرفت كيف تضع بـين اناملهـا إصبع الاحمر[١٣٢] » ، نقول : إن هذا الإسماء التمثالي يجد تعليله لا في مجرى أحداث الرواية ، بل في تدخل لاشعور المـؤلف تدخلاً يتجاوز إرادته الواعية ويتعدى على السيولة الروائية . وراهب الفكر نفسه يعترف في مقطع آخر من الرواية بقوة ضغط هذا اللاشعور ـ من دون أن يسميه باسمه النظري ـ وباشتغاله اللاإرادي : « إن في الانسان منطقة عجيبة سحيقة لا تصل اليها الفضيلة ولا الرذيلة ولا تشع فيها شمس العقل والإرادة ، ولا ينطق لسان المنطق ولا تطاع القوانين والاوضاع ، ولا تتداول فيها لغة أو تستخدم كلمة . انما هي مملكة نائية عن عالم الألفاظ والمعاني .. كل ما فيها شفاف هفاف يأتي بالاعاجيب في طرفة عين . يكفي أن ترن في أرجائها نبرة ، أو تبرق

(١٣١) المصدر نفسه ، ص ٧٥ .

(١٣٢) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .

لمحة ، أو ينتشر شذا عطر ، حتى يتصاعد من أعماقها في لحظة من الإحساسات والذكريات والصور ما يهز كياننا ويفتح نفوسنا على أشياء لا قبل لها بوصفها ولا بتجسيدها ولو لجأنا الى أدق العبارات وأبرع اللغات(١٣٣) » .

ان هذا الوصف المدهش ، الأخاذ ، للاشعور بقلم كاتب لم يتعامل قط مع النظريات التحليلية النفسية ، يؤكد مرة أخرى أن الفنان هو المحلل الأول للنفس الانسانية حتى قبل أن يوجد التحليل النفسي . والدقة التي يصف بها راهب الفكر ، ومن ورائه الحكيم ، تلك «المنطقة العجيبة السحيقة » تؤكد ايضاً أن ما يميز الفنان عن العصابي العادي كون الحاجز الفاصل عنده بين الشعور واللاشعور رقيقاً للغاية ، مما يفسح مجالاً لحركة تبادل واسعة بين هاتين الدائرتين من دوائر النفس الانسانيتين . وانما عندما نستوعب هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم كيف أمكن لـ« فتاة التنيس » ، التي هي التفاهة مجسدة ، أن تحيي بطرفة عين من أعماق ذاكرة راهب الفكر ، وربما بلفتة من لفتاتها أو لمحة من لمحاتها أو نبرة من نبراتها ، صور تلك الأم المثالية التي تند عن الوصف والتي يجاهد راهب الفكر بقلمه ليرفعها الى مصاف جيني ماركس وماري آن وخديجة وايزيس .

لكن ما يكاد راهب الفكر ، تحت ضغط اللاشعور ، ينتهي من بناء التمثال حتى تضغط عليه حاجة آسرة مضادة الى تحطيمه . ذلك أن الأم المثالية تحتوي جدلياً بذرة الأم الشريرة مثلما يحتوي الرشيم الشجرة . وهذه البذرة لا بد أن تنمو . ولا مناص ، في ساعة الخيانة الكبرى ، من أن تنقلب تلك الأم المثالية عينها أماً شريرة . وكما في كل سقوط ، فإن الدوي يكون أعظم ووقعه في النفس أشد إيلاماً كلما كان التحليق أسمى وأبعد شأواً . والأم الأولى ما خُلع عليها ذلك الرداء من

---

(١٣٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٦ .

المثالية المغالى فيها إلا لتبرز بمزيد من السطوع الباهر بشاعة خيانة الأم الثانية . ولو كان قدِّر لفتاة التنيس ان تختفي بصورة نهائية من حياة راهب الفكر ، أو لو كانت مثل بريسكا من مخلوقات رأسه ، لبقيت تمثالاً . أما وأنها كانت محبوة بهبة الحياة والواقعية ، مثلها مثل الأم التي عاشت ولم تمت قبل أن تخون ، فما كان ثمة مناص من أن يتحطم التمثال شر تحطيم ، وبكراهية تعادل في الشدة الحب الذي بني به .

وراهب الفكر يضع إصبعنا بنفسه على سر اللعبة . فهو عندما يمزق الرسائل التي كان قد وجهها الى « طيفها » ورفع فيها فتاة التنيس الى مصاف أنبل الوجوه النسائية التي عرفها التاريخ ، يتساءل للحال : « لماذا ننزع من رؤوس الناس هذا الوهم الجميل ونقول لهم إن ما ترونه من كمال مثالي وجمال علوي ليس سوى قطع من حياة امرأة ملونة المظهر ملوثة المخبر ، وفتات شخصية نسائية أهش من الزجاج وأحقر ؟ » . وعن هذا السؤال يجيب بنفسه : « الواقع أنه كان يشعر ويفكر في تلك الساعة لا كأديب ولا كمفكر ، ولكن .. كرجل . وليس أدل على ذلك من اجترائه على تمزيق تلك الرسائل . لو أن الأديب والفنان هو الذي كان يتصرف وقتئذ لأبقى على رسائله قائلاً : « ماذا تعنيني حقيقة النموذج بعد أن أبدعت التمثال ؟ » ، أو على الاقل : « ما العلاقة بين رسائلي وتلك المرأة ؟ إني كنت أخاطب طيف امرأة لا صلة لها بهذه المرأة . الطيف من صنعي والمشاعر مشاعري ، فلأبق على ملكي ومخلوقات ذهني ! » . ولكن الرجل فيه .. الرجل المخدوع المفجوع هو الذي كان يحس ويفكر ويتصرف .. فكان حتماً عليه ان يصنع بالرسائل ما صنع »[١٣٤] .

---

(١٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٣٨ .

ولسنا بحاجة ، في هذه الخلاصة ، الى الدخول في تفـاصيل الخيانة . حسبنا أن نقول ان صاحبة ذلك التمثال ، المرفوع الى منزلة الوثن المعبود ، تتكشف ، كما في وجه الحقيقة ، عن أنها امرأة داعرة ، شبقة ، لا يردعها عن الاستسلام لغرائزها ما تلحقه من إساءة بشرف زوجها ومستقبل ابنتها منه . أما « الصدمة التي أصابت راهب الفكر » عندما علم بـ« الحقيقة » فقد « بلغت حداً يصعب تصويره .. فلم تكن قداسة حبه وحدها هي التي انهارت وتلطخت .. ولكن كل شيء .. كل شيء عزيز عليه سقط فجأة من عليائه في التراب وتلوث .. يا له من عجب ! كيف استطاعت هذه المرأة ان تكون كذلك ! وكيف استطاع هو أن يصنع لها ذلك التمثال الشاهق بنبله وطهارته ! .. يا له من أحمق ! لقد كان شأنه شأن طائفة الوثنية الذين صنعوا من الطين والوحل آلهة يعبدونها ! »[١٣٥] .

والواقع ان « الفاجعة » لم تكن فاجعة انهيار لتمثال بقدر ما كانت فاجعة تحول وامِّساخ . فكما انقلبت الأم الرحمية أماً فالوسية واستحال لبنها سماً ، وكما نبت لجالاتيا « روح هرة » ، كذلك فإن فتاة التنيس لم تفقد شيئاً من جمالها بعد انهيار تمثالها ، لكن جمالها هذا عينه نبتت له أشفار تجرح وتقطع وتخصي . أو هكذا يصفها على الاقل راهب الفكر عندما التقاها لأول مرة ـ وآخرها ـ بعد « خيانتها » : « انها هي بجمالها .. هي بحسنها وسحرها ! .. ولكن فيها مع ذلك شيئاً قد تغير . جمالها اليوم ليس جمال الامس . انه الآن جمال خطر . انه الجمال المتحفز . الجمال المتحدي . الجمال الذي يحلو أن يهجم وأن يصرع وأن تكون له ضحايا . إنه الجمال المخيف الشرير . إنه الجمال الآثم ... إن كل شيء فيها الآن يكاد يصيح قائلاً: « حذار

---

(١٣٥) المصدر نفسه ، ص ١١١ ـ ١١٢ .

مني ! » . إنها لم تعد الزهرة النضرة وكفى .. **ولكنها الزهرة ذات الرضاب المسموم والألوان الزاهية لغرض معلوم .. إنها الزهرة القانصة التي تتفتح بهاء لتطبق على فريستها فناء ... »**[١٣٦] .

لكن لو وقفت اللعبة الحكيمية في **الرباط المقدس** عند هذه الحدود ، لما كان ثمة مانع ، في التحليل الأخير ، من أن نرى في هذه الرواية قصة خيبة أو حتى فاجعة شخصية . لكن الفاجعة الحقيقية هي أن اللعبة الحكيمية تتحول في ختام الرواية الى عملية إدانة بشعة للمرأة من حيث هي كائن نوعي . فالشر والخيانة لا يعودان سمة لأم خصّاءة أو لامرأة شريرة وخائنة ، وإنما يصبحان سمة عامة للمرأة على الإطلاق . فكل امرأة ، لمجرد أنها امرأة ، امرأة شريرة جبلت ، بحكم انتمائها الـى جنسها ، على الخيانة . وهذا التعميم هو ما يجعل **الرباط المقدس** ، بين سائر أعمال توفيق الحكيم الادبية ، أكثرها رجعية وأشدها جهراً بعداء المرأة . ومن أمثلة هذا التعميم قول راهب الفكر : « إن المرأة تريد أن تأخذ من الزوج اسمه وبيته وماله لتجعل من ذلك كله إطاراً براقاً لخيانتها .. إنها تريد أن تدخل الغش في العش ، والتدليس في العقد »[١٣٧] . وليست هـذه الخيانـة محض « مغامرة » أو « شهوة عابرة » ، وانما هي منقوشة في طبيعة المرأة بالذات ، أي في بيولوجيتها . ولهذا فإن راهب الفكر « يحمد الله على أنه لم يتزوج » . وما دام الرباط الزوجي هو محور الرواية كما يشير عنوانها ، فإن راهب الفكر يخصص الصفحات الاخيرة منها ليضع فلسفة عامة في الزواج . فالزواج عنده عقد ، وهو ككل عقد ملزم للطرفين : الزوج والزوجة. والتزامات الـزوج كثيرة ، وفي طليعتهـا « الكفاح في سبيل اللقمة وفي سبيل رفاهية الـزوجة » والأسـرة ،

---

(١٣٦) المصدر نفسه ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠ .والتسويد منا .
(١٣٧) المصدر نفسه ، ص ١٦١ .

وبالمقابل فإن كل ما يوجبه عقد الزواج على المرأة ، نظراً الى معرفة الشارع بطبيعتها الشريرة والخيانية ، هـو « الكفاح ضـد نزعـات نفسها » و« إنفاق موارد الزوج في معاشهما المشترك » وامتناعها عن « اختلاس مال الزوج كي تتزين به لرجل آخر »(١٣٨) . ويفتري راهب الفكر على كل تاريخ المؤسسة الزوجية ، فيؤكد أن الرباط الزوجي أقدس عند الرجل منه عند المرأة التي « قل أن تدرك معنى لقداسة ذلك الرباط » إذ « لا قداسة عندها لشيء إذا اصطدم بغريزتها أو وقف في طريق شهوتها »(١٣٩) ، متجاهلاً بتوكيداته هذه أن جميع أنظمة المتعة الجنسية الموازية لمؤسسة الزواج ، ومنها البغاء ونظام التسري والجواري والمحظيات والاغتصاب وسبي النساء ، ما وجدت إلا لخدمة لذة الرجال ، وأن الشكل الوحيد الذي تعترف به حضارتنا الأبوية للتعدد الزوجي هو تعدد الزوجات لا تعدد الأزواج ، وأن واقعة الخيانة الزوجية لا تبدو في نظر المجتمع مستهجنة ذلك الاستهجان الشديد في حال صدورها عن النساء إلا لندرتها النسبية بينهن ، على حين أنها مشاعة بين الرجال وشبه طبيعية ، وأن اكثر قوانين العالم تعاقب زنى الزوجة بأشد مما تعاقب به زنى الزوج أضعافاً مضاعفة. والحق ان هاجس الخيانة المتسلط على راهب الفكر كالوسواس ، والصورة التي يرسمها للمرأة كوحش شهوة وغرائز ، يدفعان به الى غلو كاريكاتوري في معـاداة المرأة فيطـالب باعـادة العمل بنظـام « حزام العفـة » القروسطي:«حقاً إن الازواج لحمقى ..كيف فرطوا في استخدام هذا الحزام في العصور الحديثة ؟ إنه لحزام مدهش .. ما أحوج أكثر الأزواج اليه اليوم .. إني لأعجب كيف لا يطالبون بصنعه وإحضاره مع « جهاز » كل عروس بدلاً من«البـار» الاميركاني الذي لا يخلو منه

---

(١٣٨) المصدر نفسه ، ص ١٦١ .

(١٣٩) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .

أثاث في قران حديث ! »[١٤٠] . وان كانت مهزلة من هذا النوع قد باتت مستحيلة في العصور الحديثة ، فإن راهب الفكر يقترح « حزام عفة » من نوع جديد هو حزام « المثل العليا » الذي ينبغي أن يطوق به « شيطان السحر والغواية » في جسد كل امرأة فتتعلم أن « اللذة الحسية ليست كل اللذة » وأن « هناك ايضاً اللذة الروحية » ، وأن « الروح ليست مصدر شقاق وشغب وشقاء » بل هي ، بخلاف مزاعم الجسد ، « منبع سعادة من نوع آخر » ، وأنه متى ما « آمنت المرأة بأن كبح جماح النفس من أجل واجب الزوجية يمنحها من السعادة الروحية ما يعوض عليها ملذات البدن » فلن تعود الى « الاستهانة برباطها المقدس لحظة واحدة » . ولكن هل لها أن تؤمن بذلك ؟ وهل تسمح لها طبيعتها أصلاً بأن تؤمن ؟ ولو تصور راهب الفكر أن ذلك ممكن يوماً ، افلا يكون « قد أحسن الظن بطبيعة المرأة اكثر مما ينبغي ونسج حولها أضغاث أحلام » ؟[١٤١] .

شهرزاد

هذه المسرحية ، التي أصدرها توفيق الحكيم عام ١٩٣٤ ، تنهض بدورها بعد **الرباط المقدس** دليلاً آخر على أن عداء المرأة لديه لا يتحدد بوعيه الايديولوجي المكتسب بقدر ما يتعين ببنية نفسية ـ عقلية باطنة وقاهرة تفرض نفسها على الوعي والارادة معاً . فلقد أراد الحكيم في **شهرزاد** أن يجسم على المسرح سنفونية حب وتقدير لامرأة أسطورية ذاع صيتها شرقاً وغرباً كأنثى أنقذت بنات جنسها ، برجاحة عقلها وسحر حديثها ، من محنة كبيرة وسهرت ألف ليلة وليلة حتى الصباح مع ملك مسخته الغيرة سفاحاً ضارياً فردته هي إنساناً

(١٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .
(١٤١) المصدر نفسه ، ص ١٨٨ ـ ١٩٠ .

عامر القلب والوجدان بالثقة بالانسان . وهذا الجانب المثالي ، الايزيسي ، في شخصية شهرزاد هو ما جذب اليها توفيق الحكيم الذي جاهر مراراً وتكراراً بأنه تحت تأثير افتتانه بإلهة البعث الفرعونية رسم أشخاص بطلاته شهرزاد وبريسكا وعنان .

لكن الحكيم اختار أن يدير أحداث مسرحيته شهرزاد ابتداء من الليلة الثانية بعد الألف . والحال ان اختياره هذا لم يكن اعتباطياً ولا محكوماً بصدفة الخلق الفني او مقتضياته . فالليلة الثانية بعد الألف هي الليلة التي ينتهي فيها دور شهرزاد كإيزيس بغدادية ليبدأ دورها كزوجة . ومتى ما أدركنا ما يمكن أن تعنيه هذه الليلة الانتقالية في لعبة التحول والامساخ الحكيمية، أدركنا أيضاً لماذا أخفق الحكيم ، رغماً عنه ان جاز القول ، في إخراج قصده الأول الى حيز التنفيذ ، فتمخض قلمه ، لا عن أمدوحة ، بل عن أهجية . وربما كان حرياً بنا أن نبحث على هذا المستوى ، أي مستوى التعارض بين القصد والتنفيذ ، بين ما أريدَ قوله وما قيل فعلاً ، عن سر ذلك الغموض الذي يغلف المسرحية بأسرها وذلك الالتباس الذي يحيط بشخصية شهرزاد ، مما أفسح في المجال امام النقاد لصياغة تأويلات شتى ومتناقضة .

ان شهرزاد الاولى ، شهرزاد الألف ليلة وليلة ، لها بكل تأكيد حضورها في المسرحية ، لكنه حضور ذاكري ، اثري ، مقره في راس الرجال ووهمهم ، وليس في طبيعتها هي . ففي خان أبي ميسور ، حيث دخان القنب يبني في رؤوس الرجال قصوراً من الأوهام ، يدور بين الملك شهريار ووزيره قمر حوار فيه إشارة سافرة الى ايزيسية شهرزاد :

شهريار : مسكين ياقمر .. ظلها كان يتبعك في كل أرض .. وصورتها كنت تتعرفها في كل مكان .. الا تذكر صيحتك التي أدهشت الجميع أمام صورة ايزيس في مصر ؟

قمر : ايزيس ؟ !

شهريار : أنسيت ؟

قمر : انك انت الذي قال لي ان ايزيس تشبهها ..

شهريار : وهل كان بيدبا ايضاً امرأة مثلها حتى تصيح صيحتك امام صورته في الهند ؟

قمر : بيدبا ؟ .. نعم .. ان عيني بيدبا هما عيناها في صفائهما العجيب ..

شهريار : أرأيت ؟ .. كل شيء عندك شهرزاد أيها المسكين ![١٤٢] .

ولكن شهرزاد ، التي انقلبت ابتداء من الليلة الثانية بعد الألف امرأة وزوجة من لحم ودم ، هي أول من يتصدى لتلك الأَمْثَلة التي أخضعت لها صورتها ، وتجهر في منظر بكامله من مناظر المسرحية الستة بسخريتها من ايزيسيتها المزعومة :

شهرزاد : لماذا تظن أني أحب شهريار ؟ هل رأيتني يوماً أقبله ؟ !

الوزير قمر : إنك فعلت أكثر من هذا .. إنك بعثته ..

شهرزاد (باسمة) : أميتاً كان هو ؟

الوزير : كان أكثر من ميت .. كان جسداً بلا قلب ، ومادة بلا روح ..

شهرزاد : وماذا تراني صنعت به ؟

الوزير (في اقتناع) : خلقتِه من جديد ..

شهرزاد (مازحة) : في سبعة أيام !

---

(١٤٢) توفيق الحكيم : **شهرزاد** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٣٢ ـ ١٣٤ . وحتى نفهم الإشارة الى بيدبا ينبغي أن نتذكر أن الحكيم كان قد تحدث عن أسطورته في **تحت المصباح الأخضر** (ص ١٩٦) واشار الى أن البعث في الهند رجل ، أما في مصر فامرأة .

الوزير (جاداً) : في ألف ليلة وليلة ..
شهرزاد (مازحة) :هذا كثير ..
الوزير : أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الانبياء بالبشرية الاولى ؟
شهرزاد (تبتسم) : ؟ ..
الوزير : تبتسمين ؟ .. تسخرين ؟ .. لا بأس ![١٤٣] .

وفي تتمة المنظر نفسه تنكر شهرزاد إنكاراً جازماً أن تكون بعثت أحداً أو اجترحت مأثرة ، فهي لم تفعل ما فعلته إلا حباً بنفسها وصوناً لحياتها :

الوزير : أردت أن أقول إنك غيرتِه .. وإنه انقلب انساناً جديداً منذ عرفكِ ...
شهرزاد : إنه لم يعرفني .. ما أبسط عقلك يا قمر ! .. أتحسبني فعلت ما فعلت حباً للملك ؟
الوزير : لمن غيره اذن ؟
شهرزاد : لنفسي ..
الوزير : لنفسك ؟ .. ماذا تعنين ؟
شهرزاد : أعني أني ما فعلت غير أن احتلت لأحيا ..
الوزير : تعنين أنك ما صرفتِ عقل الملك عن العبث بالأرواح إلا ليبقي على روحك ؟
شهرزاد (مبتسمة) : هو ذاك ..
الوزير : لن أصدق .. كلا .. ما أنت إلا قلب كبير ..
شهرزاد (باسمة) : إنك تراني في مرآة نفسك !
الوزير : اني أرى الحقيقة ..

---

(١٤٣) المصدر نفسه ، ص ٤٨ ـ ٥٠ .

شهرزاد (في نبرة غامضة وبسمة غريبة) : الحقيقة ؟ !
الوزير : تبتسمين ؟ ..[١٤٤] .

وهذا الجواب الاخير تردده شهرزاد حرفياً في محاورتها مع شهريار :

شهريار : ما انتِ إلا عقل عظيم ..
شهرزاد (باسمة) : انت يا شهريار تراني في مـرآة نفسك ..
شهريار : إني أرى الحقيقة ..
شهرزاد : دائماً الحقيقة !![١٤٥] .

وهذا الجواب الذي تكرره شهرزاد بحرفـه ثلاث مـرات في المسرحية ينم عن أنها تلميذة تخرجت بتفوق من مـدرسة تـوفيق الحكيم . أفليس الحكيم هو القائل : « إن المرأة مثل القمر .. أقصد بمعناه الفلكي لا الشعري ، فهي لا تشع ضوءاً من داخل نفسها ، بل تعكس الضوء الآتي اليها من شمس عقل الرجل . هي كالقمر كائن سلبي وسطح معتم في ذاته ، لا يسطع إلا بما ينعكس على قلبها ورأسها من تفكير الرجل وإحساسه »[١٤٦] ؟ وشهرزاد ، التي أدركت سر اللعبة ، تمارسها بذكاء . فهي تترك لشهريار ولوزيره قمر أن يتصورا حقيقتها كما يشاءان ، وهي لا تحيط نفسها بالغموض ولا تمتنع عن الرد على أسئلتهما إلا لكي تفسح لهما في المجـال كيما يتصوراها كما يحلو لهما أن يتصوراها . وحين أبدى شهريار مرة برمه من « الحجاب المسدل » بينه وبينها ، أجابته بينها وبين نفسها : « وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتي لحظة ؟ »[١٤٧] .

---

(١٤٤) المصدر نفسه ، ص ٥١ ـ ٥٥ .
(١٤٥) المصدر نفسه ، ص ٧٤ .
(١٤٦) توفيق الحكيم : **حماري قال لي** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٠٦ .
(١٤٧) **شهـرزاد** ، ص ٧٣ .

إذن ان شئنا أن نبحث عن حقيقة شهرزاد ، فلنبحث عنها لا في راس شهريار أو في راس قمر ، بل في طبيعتها بالذات ، طبيعتها غير المؤَمْثلة ، طبيعتها التي لا تتجلى على حقيقتها إلا في الظلام ، بعيداً عن « نور المُثُل » الذي اعتاد الرجال أن يسلطوه عليها . وذلك هو مغزى كل المنظر الخامس الذي يدور في « ليل داج ساج » ويقوم بدور البطولة فيه العبد الأسود الذي يتسلل تحت جنح الظلام الى حيث شهرزاد مستلقية في انتظاره ، وقد اغتلمت فيها شهوتها التي هي الأخرى سوداء :

العبد : أويمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً مثلي ؟

شهرزاد : ألم تفعل ذلك زوج شهريار الاولى ؟

العبد (يشير الى جسمها والى جسمه) : هذا البياض وهذه الرقة .. وهذا السواد وهذه الغلظة .. !

شهرزاد : الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الاسود الغليظ ..

العبد : وقبحي وأصلي الوضيع ؟

شهرزاد : ينبغي أن تكون اسود اللون .. وضيع الأصل .. قبيح الصورة .. تلك صفاتك الخالدة التي أحبها .. !

العبد : تلك صفات الشهوة ..(١٤٨) .

وفي تتمة هذه المحاورة مع العبد تؤكد شهرزاد ، بفجور شبقي ، أنها لا تريد أن يعود شهريار الى آدميته إلا لتطفىء لظى شهوتها السوداء :

العبد : وزوجك ؟

شهرزاد : ما شأنك به ؟

العبد : إنك تفكرين فيه !

---

(١٤٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥ ـ ١١٦ .

شهرزاد : نعم .. أريد أن يعود ..

العبد : أرأيت ؟

شهرزاد : بل أريد عودته حتى لا أشبع منك ..[149] .

ولا عجب أن يكون العبد ـ وهنا نشم رائحة عنصرية ليس أدب توفيق ببريء منها على الدوام ـ هو أول من يدرك « حقيقة » شهرزاد . فخلافاً لشهريار الذي يتصورها « عقلاً عظيماً » ، ولقمر الذي يتوهمها « قلباً كبيراً » ، يعرف العبد ، بيقين التجربة ، أن شهرزاد ان هي إلا «جسد جميل » . والعبد مؤهل اكثر من شهريار وقمر لمعرفة « حقيقة » شهرزاد ، لأن العبد ، بحكم كونه عبداً ، لا يستطيع أن يلعب لعبة التصعيد والأَمْثَلة ، ومن ثم فإنه لا يقيم للمرأة تمثالاً من نحت خياله ولا يتعامل معها إلا بعريها الدودي من دون أن يخلع عليها أردية متوهمة من الجمال الروحي . ولقد كان الحكيم مرة عرَّف « حب العبيد » فقال في معرض كلامه عن الريف المصري : « كل ما يدرك من أمر الحب هنا انما هو حب الحيوان أو حب العبيد : شيء مباشر وضيع زهيد ، يأتي ويذهب فلا يخلف أثراً غير الأثر المادي البيولوجي الذي يخلفه عادة بين طائفة القرود او العبيد »[150] . والعبد يعرف كيف يخاطب شهرزاد بلغتها الحقيقية لأنه هو نفسه لا يتقن لغة أخرى :

العبد (يتسلق النافذة) : ؟

شهرزاد (تجفل) : من هذا ؟

العبد : لا تخافي ! .. هذا أنا !

شهرزاد : من أخبرك اني هنا ؟

العبد : نفحك العبق .. ثم هذه النافذة .. أنبأتني أن خلفها

---

(١٤٩) المصدر نفسه ، ص ١١٧ .

(١٥٠) توفيق الحكيم : **حمار الحكيم** ، سلسلة كتب للجميع ، القاهرة ، ص ٨٦ .

جسداً ينتظر الغرام ..[١٥١] .

ومع العبد تستطيع شهرزاد أن تتكلم ايضاً لغتها الحقيقية من دون أن تحجبها وراء أي برقع :

شهرزاد : ان أردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان .. احذر أن يدركك الصباح فتقتل ..

العبد : اذا رآني الملك ؟

شهرزاد : بل أنا .. حبي لك لا يحيا إلا في الظلام .

العبد : فهمت .. بئس غرامك أيتها المرأة ! .. الجهر .. العلانية تقتل فيك الشهوة ، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم ![١٥٢] .

والعبد هو الوحيد الذي لا ينادي شهرزاد باسمها ، فهي عنده « المرأة » و « الخادعة » . وان نادته بـ « يا حبيبي » ، أجابها من فوره : « لست حبيبك أيتها الغادرة » . وهو دوماً مستعد معها لأسوأ الاحتمالات ، ولا يكتمها في أي لحظة من اللحظات أنه لا يتوقع منها سوى الغدر ، وأنه بين يديها « يحس بقرب أجله » ، وأن « ضميره يحدثه بأنها تنصب له شركاً » وأنها « قاتلته » .

ونقيض هذا الموقف يقفه الوزير قمر . فهو لا يرى في شهرزاد إلا شهرزاد . يرى التمثال ولا يرى المرأة . يناديها بـ « مولاتي » ولا يجري على لسانه حديث عنها إلا ليشيد بتجليتها الكبرى حين ردت شهريار الى آدميته . ومع أن شهرزاد تؤكد له أنه لا يراها إلا في مرآة نفسه ، وتذكره وهي تتمطى بشبق ، بأن لها « جسداً جميلاً » ، إلا انه يصر إصراراً « مسكيناً » ـ كما تصفه شهرزاد نفسها ـ على ألا يرى فيها إلا مثاليتها التي ينسجها لها من وهمه.وحتى عندما يعلم من أفواه الحشاشين في خان أبي ميسور أن العبد انتهز فرصة غياب الملك

---

(١٥١) **شهرزاد** ، ص ١١١ ـ ١١٢ .

(١٥٢) المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

ووزيره لـ « يؤانس ملكة المدينة » في سريرها الحريري ، يأبى أن يصدق ويصيح : « أهي تستطيع هذا ؟.. أهي تقدم على مثل هذا ؟.. إن هذا افتراء .. إنه لافتراء »[١٥٣] .

وعندما تنفجر الحقيقة في ختام المسرحية في وجهه كالقنبلة، ويضبط بنفسه العبد وهو ينسل من خدر شهرزاد ، يستل سيف الجلاد ويطيح رأسه عن جسده ـ رأسه هو لا رأس العبد ـ مؤكداً بفعلته هذه أنه يؤثر الانتحار على أن يصدق أن شهرزاد يمكن أن تخون . ان قمر هو الابن الذي يرفض الحياة في غير عالم الأم الرحمية . يطيق الموت ولا يطيق خيانة هذه الأم .

شهريار بالمقابل هو الابن الذي بقي على قيد الحياة . عاين بأم عينه خيانة شهرزاد ، وعلى سمع منه وبصر خرج العبد من وراء الستار الأسود في خدرها فلم يحرك ساكناً ولم يستل سيفاً لا ليقتله ولا ليقتل نفسه . ذلك أن شهريار إنسان قرر أن يضع نفسه خارج اللعبة . فهو ، على حد تعريف توفيق الحكيم ، الرجل الذي صار ما بعد الرجل . أي ، بترجمتنا نحن ، الرجل الذي ما عاد طفلاً ، وذلك بالضبط على العكس من قمر ، الطفل الذي ما صار رجلاً . ذلك أن معيار الطفولة والرجولة هو الانشداد الى عالم شهرزاد أو الانعتاق منه . فعالم شهرزاد ، امرأة أكانت أم زوجة أم اماً ، هو عالم الأرض . وعلى سطح الأرض ، أو في رحمها ، لا مكان لغير الأطفال ، اما الرجال فالسماء مطلقهم . صحيح أنها ، ككل مطلق ، عسيرة المنال ، ولكن لا غنى لهم عن الاشرئباب اليها ما داموا أبناء الارض ، والأرض معتقلهم الكبير :

« شهريار ضاقت به الارض ، فتطلع الى السماء ، ولكن السماء لا يرقى اليها البشر . وهو لا يريد العودة الى الارض ، تلك

---

(١٥٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٤ .

الارض التي سئمها وعاف ثمارها المادية والروحية ، واستنفد لذائذها السفلية والعلوية . لقد فرغ من كل شيء وشبع من كل شيء ، ولم يعد على هذه الارض شيء يغريه بالبقاء إلا أن يعرف »[١٥٤] .

وليس من العسير ان ندرك لعبة شهريار : فهي عين اللعبة التي يلعبها البشر من سحيق الازمان منذ اخترعوا أسطورة الانثى الخالدة .

فشهريار سيماهي من جهة أولى بين نفسه والرجولة والعقل،وسيماهي من جهة ثانية بين شهرزاد والانوثة والطبيعة. وهذه الطبيعة ستكون ،كالأم ، شريرة. ولذا فإن شهريار لن تكون طلبته ، على غرار سواه من الابطال الرومانسيين ، الاندماج بها ، بل على العكس الانفكاك عنها والانعتاق منها .

يصيح شهريار في المنظر الثاني من دون ان يسمي احدا : « الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق عليّ الخناق »[١٥٥] .

ويصيح في المنظر الثالث وهو يسمي شهرزاد : « هو الضيق .. ذراعاكِ ضيقتا الخناق على عنقي » .

لو كانت شهرزاد أماً طيبة ، ارضاً طيبة ، لطاب لشهريار أن يتوسد حجرها وكأنه طفلها : « دعيني أتوسد حجرك كأني طفلكِ او زوجك .. هل أنا حقاً زوجك ؟.. لست أصدّق .. قولي ان هذا صحيح .. ضعي ذراعك حول عنقي .. ذراعك من فضة يا شهرزاد .. أريد أن اعلم أن هذه الكنوز هي لي .. لمَ لا تحدثيني عن حبك ؟.. لو أنك تحبينني،قليلاً ؟.. لكنك لا تحملين لي شيئاً من الحب ...[١٥٦] » .

أهي شهرزاد التي يخاطبها شهريار أم الأم ؟ وهذه الأم التي لا تحمل لطفلها شيئاً من الحب وتحجب عنه كنوزها،بأي اسم يمكن ان

---

(١٥٤) **تحت المصباح الأخضر** ، ص ٧٥ .

(١٥٥) من قبله كان فينيي الشاعر قال عن الطبيعة : « يسمونها اماً ، وهي قبر » .

(١٥٦) **شهرزاد** ، ص ٨٠ .

تُسمى وبأية لهجة يمكن ان تُخاطب ؟ في مشهد واحد على الأقل من المسرحية يتكلم شهريار بمثل اللغة التي تكلم بها العبد :

شهرزاد : لا تيأس يا حبيبي !

شهريار : ابتعدي أيتها الكاذبة !.. انت لا تحبين إلا نفسك ..

شهرزاد : أتظن هذا ؟

شهريار : امرأة خادعة(١٥٧) !

امرأة خادعة وطبيعة خادعة ايضاً تحت قناع من الصفاء الازرق :

شهرزاد : أي سر تبحث عنه ايها الابله ؟.. أترى شيئاً في ماء هذا الحوض ؟ أليست عيناي ايضاً في صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ فيهما سراً من الاسرار ؟

شهريار : تباً للصفاء وكل شيء صافٍ ! لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي ! ويل لمن يغرق في ماء صافٍ !

شهرزاد : ويل لك يا شهريار !

شهريار : الصفاء ...! الصفاء قناعها ..

شهرزاد : قناع من ؟

شهريار : قناعها هي .. هي .. هي .. قناعها منسوج من هذا الصفاء .. السماء الصافية .. الأعين الصافية .. الماء الصافي .. الهواء .. الفضاء .. كل ما هو صافٍ !.. ما بعد الصفاء ؟.. إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء(١٥٨) !

لقد كنا أشرنا الى غياب الطبيعة عن أدب توفيق الحكيم . وها نحنذا نرى أنه في المرة الوحيدة التي جعلها فيها محوراً من محاور أحد أعماله الأدبية عمد الى ترميزها والى تصويرها كأنها سجن عمر آخر .

---

(١٥٧) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .

(١٥٨) المصدر نفسه ، ص ٦٧ ـ ٦٩ .

وشهريار ما خاطب شهرزاد مرة ولا تحدث عنها مرة إلا وكأنها سجانته . ومن ثم فإن قراره بالافتراق عنها والرحيل كان قراراً متعدد الابعاد .

انه أولاً قرار بالانفكاك عن الموقف العاطفي من الكون لأن العاطفة لغة القلب والطفولة والانوثة والامومة والطبيعة ، وشهريار لا يريد نفسه ابناً لأي أم ، المرأة كانت ام طبيعة ، ولا يريد أن يحب أو يكره ، بل فقط أن يعرف : « اني براء من الآدمية .. براء من القلب .. لا أريد أن أشعر .. أريد أن أعرف .. »[١٥٩] .

وهو ثانياً قرار بالانفكاك عن الجسد ، لأن الجسد ، كالقلب والعاطفة ، قيد أرضي ، والارض هي مملكة الأم السفلية : « لقد أيقن شهريار ان الجسم هو الوتد الذي يعقل روحه ويلصق فكره بالارض ، فثار على الجسم وأراد ان يتحرر من سجنه ...[١٦٠] والجسد ، المجبول من مادة الارض ، جسدان . جسد شهريار نفسه : « أود أن أنسى هذا اللحم .. هذا الدود .. وانطلق .. أنطلق .. الى حيث لا حدود »[١٦١] . وجسد شهرزاد ، الأنثى والطبيعة والأم ، وهو ككل عالم المرأة ذو مظهر جميل وباطن دودي : « لن اعود الى جسدكِ الجميل .. لن يسكرني ريق ثغرك ونفح شعرك وضمات ذراعيك .. شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد ! »[١٦٢] .

وهو ثالثا واخيرا قرار بالانفكاك عن المكان ، لأن المكان قيد ، وكل قيد احالة الى محدودية الارض والى سجن الام . ومن هنا كان الرحيل وعدا بالمطلق وبالحرية . وشهريار ، كما يعرف نفسه بنفسه ، سندباد مصاب بمرض الرحيل : « فمن استطاع تحرير جسده مرة من

---

(١٥٩) المصدر نفسه ، ص ٦٩ .

(١٦٠) تحت المصباح الاخضر ، ص ٧٦ .

(١٦١) شهرزاد ، ص ٦٩ .

(١٦٢) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .

عقال المكان ، اصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الارض حتى يموت »(١٦٣) .

ولكن هل يملك شهريار ان يتحرر حقا ؟ فان يكن المكان هو سجن الجسم ، كما ان الوعاء هو سجن الماء ، فهل السفر وتجواب البلاد والقفار الا « تغيير إنـاء بعد اناء » وهل في « تغيير الاناء تحرير للماء »؟ وشهريار ، الذي يعود من رحلته السندبادية مكدودا ، يعترف لشهرزاد بالهزيمة : « هأنذا في القصر من جديد !.. إلامَ انتهيت ؟ الى مكان البداية . كثور الطاحون على عينيه غطاء ... يدور .. ثم يدور ... ثم يدور ... وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »(١٦٤) .

ولكن شهريار ، حتى وهو منهزم في جسده ، يأبى ان يسلم بهزيمة روحه . فمع علمه الاكيد انه لم يبق امامه غير الموت ، وانه ليس في نظر الطبيعة الا شعرة بيضاء لا بد من انتزاعها ، فان كلمته الاخيرة هي لا ، لا للارض ، لا للجسم ، لا للمكانية ، لا لسجن الام ولو كان برحابة العالم كله : « لست احب هذه الارض ... دائما هذه الارض .. لا شيء غير الارض .. هذا السجن الذي يدور ... إنّا لا نسير ... لا نتقدم ولا نتأخر ... انما نحن ندور .. كل شيء يدور .. تلك هي الابدية ... يا لها من خدعة !... كنت احسب الطبيعة احذق من هذا ... انها تقارعني بسلاح العجز ... السجن داخل حلقة تدور ... اني اضيق ذرعا بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. لا ... لا اريد العودة الى الأرض »(١٦٥) .

لقد قال الحكيم عن نفسه مرة : « انا رجل مطلق يعيش في جو

---

(١٦٣) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .
(١٦٤) المصدر نفسه ، ص ١٥١ .
(١٦٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٨ ـ ١٦٦ .

المطلق »[١٦٦] . والحال ان تجربة حياة ـ وموت ـ شهريار تقول عكس ذلك بالضبط : فهو رجل نسبي عاش في جو النسبي . ونحن نميل الى تصديق تجربة شهريار اكثر مما نميل الى تصديق تصريح الحكيم ذاك . وصدق هذه التجربة لا يؤكده تصريح آخر للحكيم اعترف فيه بصفة شهريار التمثيلية كناطق بلسانه فحسب ، بل يؤكده ايضا تحليل جميع الاعمال التي تقدم تحليلها . فالمحور الواحد ، المتماثل دوما ، الذي دارت حوله هذه الاعمال لا يدع مجالا للشك في ان الحكيم عاش سجينا اكثر مما عاش حرا ، وأنه ما حلم بالمطلق بمثل ذلك التوق وبمثل تلك الحرقة الا لأنه عانى وطأة النسبي الى حد القهر . وهذا النسبي مهما تعددت اسماؤه وتنوعت تظاهراته : الارض ، الطبيعة ، المرأة ، الزوجة ، الواقع ، الجسد ، الغريزة ، المكان ، الزمان ، الحياة ، يخيم عليه شبح تجربة أساسية تكرر نفسها الى ما لا نهاية في صور واشكال شتى ، تباينها لا يلغي تماثلها ، هي تجربة خيانة الام . فالنسبي عند الحكيم هو كل ما يمت بصلة بالعبودية لهذه الام ، والمطلق هو كل ما يمكن ان يكون تحررا من هذه العبودية . وبديهي ان مطلقا متعينا كهذا هو النسبية بعينها ، ومما يجعل هذه النسبية اعمق قاعا وابعد غورا كون اللاشعور هو مستوى تعيُّن ذلك المطلق .

ان عالم توفيق الحكيم هو الى حد كبير ، عالم غائبة عنه الحرية . فابطاله مصائرهم مقررة سلفا . وخالقهم نفسه لا يملك ان يجعلهم يلعبون غير اللعبة التي كتب عليهم ان يلعبوها . وبطلته شهرزاد شاهد مبين على ذلك . فقد ارادها في وعيه مثالية ومن وحي حبه لايزيس ، فخرجت من بين يديه واقعية ومن وحي كرهه للام

---

(١٦٦) حمار الحكيم ، ص ٩٠

الخائنة . وهذا شيء يمكن ان يقال عن العديد من ابطاله وبطلاته . وناقد الحكيم قد يستغلق عليه فهم الكثير من اعماله فيما لو حاول تفسيرها بالوعي النظري لمؤلفها . والحكيم ، الذي اعتاد ان يصدر اعماله ـ او يذيلها ـ بشروح نظرية ، كثيرا ما اوقع نقاده في « مقالب » او على كل حال في متاهات . ومعركة تفسير **اهل الكهف** ، المستمرة في الاوساط النقدية منذ نصف قرن من الزمن ، شاهد على ذلك .

وبديهي انه لا يمكن لاحد ان ينكر دور الوعي النظري للفنان في خلقه الفني . ولكن يخيل الينا ـ وسندنا في ذلك تحليلنا لرسائل **زهرة العمر** ولنصوص نظرية اخرى ـ ان الوعي النظري للفنان توفيق الحكيم بحاجة هو نفسه الى تفسير ، او على الاقل الى بيان بعض معيناته . وليس من كاتب فنان في الادب العربي الحديث كتوفيق الحكيم تنطبق عليه قولة ماركس ، المقتبسة عن فيورباخ : الوجود يسبق الوعي ويحدِّده .

ولن نضرب على ذلك الا مثلا واحدا واخيرا ، وذا صلة هو الآخر بموقف الحكيم من المرأة . فقد قال في **حماري وعداوة المرأة**،وهو نص يعود تاريخه الى مطلع الاربعينات :

« ظفرت بالمرأة لأني عرفت سرها ... مفتاح سرها دائما في يدي ، ألوح لها به عند كل لقاء ، فاذا هي تبسم صاغرة وتفتح لي مغاليقها من تلقاء نفسها ... ان المرأة ليست مغلقة الا لذلك الذي اضاع مفتاحها !.. قد يسألني سائل : ما هو هذا السر ؟ فأجيب من فوري : هو الخداع . لا ترع من هذه الكلمة !... هي عندنا نحن الرجال نقيصة ، وهي عندهن غريزة ... منذ فجر التاريخ والمرأة تتزين : اي تخدع .. منذ آلاف الاعوام والمرأة تتنفس من احدى رئتيها بالهواء ، ومن الرئة الاخرى بالرياء ... بل ان الرياء والخداع هما الاكسجين والهيدروجين في هواء كل امرأة .. تلك هي المرأة التي

تلقنت درسها الاول من الحـية ، ودرسها الثاني من الشيطان »[١٦٧] .

وليس لنا من تعليق على هذا النص سوى القول بان الحكيم يقدم لنا فيه ، لا مفتاح المرأة ، بل مفتاحه هو ومفتاح عالمه . فنحن عندما نفهم كيف يفهم المرأة نكون قد فهمناه . فالمرأة هي سر الحكيم . وخيانتها منقوشة لا في طبيعتها ، بل في تجربته . وهذه التجربة لم تتنشقها رئتاه مع الهواء فحسب ، بل رضعها لاشعـوره مع لبن الام . وهي تجربة تثبيتية ، عصابية ، تجبّ كل ما عداها ، وقد حددت بنية فكر توفيق الحكيم دفعة واحدة ، ولمدى الحياة . وهذا يفسر ، في ما يفسر ، لازمنية ادبه . فالحكيم نموذج لاديب لم يتطور ، رغم قلقه الدائم الذي لا يهدأ ولا يكل . ومهما نوع في الحانه ، وبدل الاساليب والأشكال ، فإن معزوفته واحدة لا تتغير . صحيح أن **مصير صرصار** ، مثلا ، الصادرة عام ١٩٦٦ ، تنطوي على جانب من التجديد التقني ، ولكن لو كان الحكيم كتبها عام ١٩٣٦ لما تغير في مصائر ابطالها شيء . وبالفعل ، ان الحكيم كان قد صاغ فكرة المسرحية ، بحرفيتها ، في مقال له عن النمل اصدره قبل ربع قرن من الزمن ضمن مجموعة **من البرج العاجي** . وبصرف النظر عن الجانب التقني ، فمن المحقق ان الحكيم لو اعاد في عام ١٩٨٠ كتابة **شهرزاد** او **اهل الكهف** مثلا لأعاد كتابتهما كما هما . وبصرف النظر ايضا عن تعاقب الاجيال وتبدل القراء ، فان **بجماليون** ، مثلا ، تحافظ على مدلولها اليوم كما كان من قبل لدى صدورها قبل زهاء اربعين عاما . ولا عجب ان يكون ناشر اعمال توفيق الحكيم القاهري قد اغفل اي ذكر لتاريخ طبع كل عمل من اعماله . صحيح ان هذا الاغفال هو في ارجح الظن ضرب من الاهمال والاخلال باصول النشر ، ولكن قارىء الحكيم نادرا ما يحتاج

---

(١٦٧) **حماري قال لي** ، ص ١١٠ ـ ١١٢ .

بالفعل الى معرفة تاريخ الصدور . وليس ذلك لأن الحكيم اهتدى الى سر مزعوم للخلود ، ولا لأن الزمن لا يسري قانونه عليه وعلى نتاجه ، وانما لأن الزمن عنده ، الزمن الشخصي - لا الموضوعي - زمن تكرار ، لا زمن جريان ، زمن يدور على نفسه ، ولا يتقدم ، زمن كوكبي ، لا زمن تاريخي .

ان التاريخ هو الغائب الاكبر - بعد الحرية - عن ادب توفيق الحكيم . فكل ما يمكن ان يحدث في التاريخ قد حدث ، وكل ما يمكن ان يخط في سفره قد خُطَّ . وهذا السِفر لا يحمل سوى عنوان واحد : خيانة الام . وهذه الخيانة ، كالطوفان ، يؤرخ بها : ما قبلها وما بعدها . ولكن بينها وبين الطوفان مع ذلك فارقا : فالمابعد لا ترمز اليه حمامة ، بل بومة ، اذ ان الزمن الذي تبشر به ليس زمن الحب والزيتون والخصب ، بل زمن الكره والشوك والعقم : زمن الام الشريرة .

امينـة السعيد :

الـواقع بـين الامانـة في النقل والخطأ في التأويل

« ان الاسرة ، المحدودة بالسلطة الابوية ، لا تتسع الا لكائنات محددة ، كائنات منصاعة لمطالب محددة ؛ فان لم تستجب هذه الكائنات لهذه المطالب كان مصيرها اللعنة او الالتهام ، او الشيئين كليهما . وليت جسمها هو وحده الذي يلتهم ، مثلما فعل كرونوس ، النموذج الاول للآباء في الميتولوجيا الاغريقية ، حين التهم ابناءه » .

كافكا

مع امينة السعيد ، تلك القاصة التي جرى النقد على معاملتها بازدراء الى حد الاهمال ، تنغلق دائرة الام لتنفتح دائرة الاب . ففي العالم الذي ترسمه لنا رواياتها ، او بـالأحرى قصصها الطويلة ، ليست صورة الام ، أطيبة كانت ام شريرة ، هي التي تجثم على مصائر الابطال ، وانما صورة الاب . وهذا الاب ، كإله الزمن عند الاغريق ، لا وظيفة له غير ان يلتهم ابناءه ، عن كره وغيرة وتزاحم بكل تأكيد ، ولكن كذلك عن حب . أفلا يقول لنا علماء الانتروبولوجيا ان التهام الموضوع هو عند كثير من القبائل البدائية اعلى اشكال التعبير عن حبه ؟

وكما في كل الصور الاوديبية فان هذا الاب المفترس لا وجود له الا في مخيلة الابناء . ونحن لن يقيض لنا ابدا ان نعرفه على حقيقته ،

لأن الابن هو الراوية الوحيد للاحداث في روايات امينة السعيد الثلاث التي سندرسها فيما يلي .

وعدوانية الاب ، المتوهمة او الفعلية ، قد تأخذ شكلا ماديا سافرا كما في **النبوءة** ، ومجرد شكل معنوي كما في **آخر الطريق** ، وقد تغلف بغلاف مثالي من التصنيم كما في **الجامحة** . ولكن كيفما دار الصراع بين الاب والابناء ، وسواء أانتهى بتمرد الابن ام بخضوعه ، بتجريم الاب ام بأمثلته ، بتفجير الكره الى حد تدمير الذات ام بتغليب الحب الى حد التصنيم ، فان الصورة التي تبقى منطبعة في اذهاننا من روايات امينة السعيد الثلاث تلك هي صورة ابن مسحوق ، مغلوب على امره ، مؤود الشخصية ، ان لم يكن مخصي الرجولة .

وقبل ان نباشر تحليل أي من هذه القصص ، ينبغي ان نشير الى السمة العامة التي تجمع بينها كلها ، وهي واقعيتها . وهذه الواقعية ذات شقين : مضموني وشكلي . فمن وجهة نظر المضمون نصف هذه القصص بانها واقعية ، بمعنى انها جرت في الواقع فعلا . وصحيح انه ليس من الضروري ان تكون قد جرت حرفيا كما رويت ، ولكن مصدرها الاول والاخير يبقى الوقائع لا المخيلة الفنية . وبمعنى من المعاني ، فان هذه القصص هي بمثابة سير ذاتية . غير ان السيرة التي ترويها ليست سيرة المؤلفة (ربما باستثناء **الجامحة**) ، وانما سيرة راوية القصة . وقد لا يتعدى دور المؤلفة احيانا نطاق التسجيل والصياغة اللغوية . ومن هنا تحديدا كانت واقعية هذه القصص من وجهة نظر الشكل ايضا . فليس في هذه القصص أسلبة STYLISA-TION أي ليس فيها اعادة بناء او تشكيل جمالي للاحداث وللشخصيات : فالاب فيها يلعب دور الاب ، والابن دور الابن ، والام دور الأم ؛ فليس بين الواحد منهم ودوره فاصل ، ولا تنكر في اهاب شخصية اخرى ، ولا حتى نيابة وتفويض . ومن وجهة نظر الاسلبة ،

او انعدامها بالاحرى ، تمثل قصص امينة السعيد نكوصا من طور الخلق الفني الذي رقى اليه توفيق الحكيم الى طور التسجيل والتذكر الذي وقف عنده ابراهيم المازني . ولكن قصص امينة السعيد تبقى امتن بناء واكثر تشويقا من رواية الابراهيمين ، الكاتب والثاني . فالمازني ظل اسير سيرته الذاتية ، اما امينة السعيد فالسيرة عندها غيرية حتى عندما تروى بضمير الانا . وقد حاول المازني ، ولو قسرا واصطناعا ، ان يعطي حياته شكل قصة ، اما امينة السعيد فلم ترو من قصص حياة الاخرين الا ما بدا لها انه يشكل بالفعل، وبحد ذاته ، قصة. وعلى حين انّ المازني لم يستطع الخروج من ذاته ولو بالفن ، فان طبيعة عمل امينة السعيد ، كمحررة لباب « اسألوني » الشهير في المجلات المصورة المصرية اتاحت لها ان تدلف ، على سعة ورحب ، الى مجاهل حياة الآخرين . وقد استقت مادة اكثر قصصها ، الطويلة والقصيرة على حد سواء ، من رسائل طارقي ذلك الباب ومن الاعترافات المكتوبة او الشفهية لمن كانوا يطلبون مقابلتها شخصيا لعرض مشكلاتهم التي هي في الكثرة الغالبة من الاحوال ذات طابع اجتماعي او نفسي .

وهنا تفرض ملاحظة اخرى نفسها : فالقصص الثلاث التي اخترناها للتحليل على ضوء العقدة الاوديبية تضع نفسها على نحو صريح في خط المطالبة باصلاح الاسرة والتربية . وهذا مطلب تلتقي به المحررة الاجتماعية لباب « اسألوني » مع الهدف الاخير للتحليل النفسي . ولكن باستثناء الالتقاء على هذا الهدف ، فان كل شيء آخر يباعد اقصى المباعدة بين محررة باب « اسألوني » وبين التحليل النفسي : في الرؤية وفي التفسير وفي الحلول المقترحة للمشكلات . فمواقع محررة هذا الباب اخلاقية واصلاحية وسيكولوجية تقليدية ، وان مدعومة بنفاذ بصيرة ورهافة حس . والحال ان الكثيرين من

طارقي باب « أسألوني » كانوا بالضرورة من المعصوبين الاوديبيين . والعصاب الاوديبي لا يمكن ان يفهم ، وكم بالاحرى ان يعالج ، بغير المنهج النوعي الذي وجد برسمه : التحليل النفسي . ونحن لسنا بطبيعة الحال ، في صدد تقييم ـ فات اوانه اصلا ـ لباب « اسألوني » وانما كل تعاملنا مع البقايا **الفنية** التي تخلفت من هذا الباب او « ابدعت » بدءا من مادته . والحال ان القصص الثلاث التي بين ايدينا ، والمنقولة بامانة عن الواقع او عن رواتها ، تترك لدينا انطباعا قاهرا بان ناقلتها تتعقلها بشبكة من المفاهيم ذات زرد اضيق من ان تمر فيه الوقائع او اوسع من ان يحبسها ويستبقيها ، وان الاسئلة التي تطرحها اشكالية هذه الوقائع تختلف اختلافا بينا عن تلك التي تريد الكاتبة ان تجد لها اجوبة ، فلكأن جهاز الارسال في الوقائع يبث ذبذباته على موجة مغايرة لتلك التي يستقبلها بها جهاز الكاتبة اللاقط . ومع ذلك تبقى قصص امينة السعيد متحلية بميزة لا يستهان بها ، وهي الامانة في نقل الوقائع . وهي ميزة من شأنها ان تدع الباب مفتوحا امام الناقد لاعادة قراءة الوقائع ولتصحيح اخطاء التأويل .

النبوءة

هذه القصة الطويلة ، التي نشرتها امينة السعيد ضمن مجموعة **وجوه في الظلام** ، تروي قصة صراع حتى الموت بين اب وابن جمع بينهما ، علاوة على رابطة الدم ، خوف متبادل من ان يقتل كل منهما الآخر .

ولو صدقنا مقدمة القصة وخاتمتها ، وهما **الموضعان** التقليديان اللذان اعتاد الاصلاحيون من الكتاب ودعاة تهذيب الاخلاق ان يستخلصوا عندهما **المغزى** الاجتماعي والخلقي من القصة التي سيروونها او انتهوا لتوهم من روايتها ، اقول : لو صدقنا المقدمة

والخاتمة لما عدت القصة ان تكون درسا في الفواجع التي لا مفر من ان تترتب على الايمان بالاباطيل لدى بعض الاوساط الاجتماعية التي ما بلغت من « التحضر والتنور » درجة كافية لمواجهة جهل الجهال وخزعبلات قارئي الكف والغيب وسواهم من المدجلين . ولئن اطلقت امينة السعيد على القصة التي نحن بصددها اسم **نبوءة** ، فانما توكيدا على مغزاها الاجتماعي ، اذ ان كل الشر الذي تمخضت عنه احداث القصة نجم عن تصديق نبوءة اطلقتها حاجة دجالة « تفتح البخت وتقرأ الغيب وتروي احداث الماضي وتتنبأ بما يخفيه المستقبل » .

والحق ان **النبوءة** ابلغ عنوان كان يمكن ان يعطى للقصة ، ولكن لا لمقصد اصلاحي ، ولا حتى لأن نبوءة تلك المرأة الدجالة هي لاحداث القصة بمثابة المركز الذي منه تنطلق الخيوط وعنده تجتمع ، وانما لأن هذه النبوءة تسبغ على القصة عراقة مأساوية بعيدة الشأو اذ تعيد الى الاذهان ـ وهذا ما لم تتنبه له ناقلتها ـ نبوءة اخرى كان لها شأن عظيم في التاريخ وفي الادب وفي اكتشاف مجاهل النفس الانسانية ، وهي نبوءة ذلك العراف الميتولوجي الذي كشف للايوس ، ملك طيبة ، ولزوجته جوكاستا ، انه ان ولد لهما ابن ذكر فسوف يقتل هذا الابن اباه ويتزوج امه . وبالفعل، جاء في نبوءة قارئة الفنجان ان الاب «بعد نقطتين ... يومين او شهرين او سنتين ... سيعثر على الزوجة .. وستكون لطيفة مطيعة ... ولسوف تسعده وتفرش له ارض حياته بالحرير ، وتملأ له بيته بالاولاد ... ستة ابناء ، هكذا يقول الفنجان ... الثلاثة الاول بنات ، والرابع صبي ، يا حفيظ ... شكله ملاك ، وفي قلبه شيطان رجيم . واذا تم تعليمه ودخل الجامعة ، تكون الطامة الكبرى ، اذ لو حدث ذلك فلا مفر من ان تأتي نهاية ابيه على يديه ... سيقتله ويجهز عليه ... وان اراد الوالد ان يعيش ، فعليه ان

يسبق بالقضاء عليه ... يقتل ابنه قبل ان يقتله»[1] وليس من العسير ان ندرك ما النقطة المركزية المشتركة بين النبوءتين : القتل ؛ فالاب مقتول ان لم يبادر الى قتل الابن . وهامش الحرية الذي تتركه النبوءة للاب في كلا الحالين محدود ، ولكنه على محدوديته اوسع بكثير في النـبوءة الثانية منه في الاولى . ففي نبوءة عراف طيبة ان الابن سيقتل الاب ان ولد ... ومن ثم فما كان على لايوس الا ان يمتنع عن الانجاب . اما اذا انجبت زوجته ولدا ، وكان الولد ذكرا ، فما عليه الا ان يأمر بقتله حالا . وهكذا فعل لايوس ، وما كان للمأساة ان تقع لولا ان الراعي ، الذي عهد اليه الزوجان بقتل الوليد ، اخذته الشفقة عليه فأبقى على حياته ، فكان ما كان مما تروي وقائعه الاسطورة الاوديبية . وهذه الاسطورة لا تفسح مجالا ، كما هو واضح للعيان ، لصراع طويل الامد بين الاب والابن . فالاب سيأمر بقتل ابنه حال ولادته ، ولن يلتقيه ثانية الا عرضا وعلى طريق السفر ، فيقتله الابن من غير ان يدري انه ابوه . وبالمقابل ، فان نبوءة قارئة الفنجان تفتح الباب على مصراعيه امام مواجهة ضارية تدوم سنين بين الاب والابن ، اذ تترك للاب خيارا اخر غير قتل الابن : الحؤول بينه وبين دخول الجامعة .

والقصة التي يرويها الابن ، سامح، لامينة السعيد في مكتبها بدار الهلال بعد ظهر يوم من ايام مارس (آذار) هي قصة ذلك الصراع الطويل الامد الذي دارت رحاه بهدوء في اول الامر ، ثم بضراوة متزايدة ، بين اب يريد ان يمنع ابنه من اتمام تعليمه وبين ابن عقد كل آماله في الخلاص على استكمال دراسته . ومن خلال رواية الابن قصة هذا الصراع تبرز صورة غير معتادة لاب شرير، يفوق الام الحكيمية نفسها شرا ، يضطهد ابنه ويخنق تطلعاته ويسمم حياته

(١) امينة السعيد : **وجوه في الظلام** ، سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

ويتعدى على رجولته ويخطط لقتله . ولعلنا لن نوفي هذه الصورة الكريهة لاب خصاء حقها من البيان ما لم ننقل هنا الى القارىء بعض اوصافه كما تتردد على لسان الابن :

- رجل غير معقول ، ومخه من حديد، والتفاهم معه مستحيل .

- رجل شاذ منحرف التفكير ، عقله بالصراحة غير سليم .. ظلمني دائما وما زال يظلمني الى اليوم .. من بداية حياتي وانا في صراع معه بسبب شذوذه وتفكيره المقلوب .

- رجل مسكين بشذوذه ... رجل خطير لا يؤمن جانبه ... مجرم .

- انني على استعداد لأن ابيع نصف عمري مقابل مكان اعيش فيه بعيدا عن وجهه .. بعيدا عن رعبه الذي يطاردني بانيابه الوحشية[٢] .

وبشاعة طباع هذا الاب المرعب تهون امام بشاعة افعاله . وارهب ما في هذه البشاعة انها متدرجة ، تتضاعف مع الايام وتبلغ ذروتها مع الاقتراب الزمني من المنعطف الكبير : انتقال الابن من الدراسة الثانوية الى الدراسة الجامعية .

فالابن بدأت متاعبه بعد سنوات من التحاقه بالمدرسة الابتدائية حين اخذت « مخايل الذكاء » تظهر عليه واستطاع ان يتقدم زملاءه ويتصدر صفوفهم ، فاذا بالاب ، « خلافا لما يتمناه غيره من الاباء ويفخرون به » ،يتضايق من نجاح ابنه ويتبرم ، محتجا في أول امر بانه « ضعيف البنية » وبأن المذاكرة تضر به ، ومتذرعا بهذا السبب المختلق ، ليمنعه من اداء واجباته وليعنفه اذا ضبطه « متلبسا بقراءة كتاب » .وقد حسب الابن في اول الامر ، جهلا منه بنبوءة « الحاجة

---

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤ ، ١٨ ، ٦٤ ، ٦٢ .

الشريرة » ان اباه يصدر في موقفه هذا عن ضرب من « الـدلال السخيف » وان فرط حبه له هو علة تخوفه من ان يرهقه المجهود المدرسي . ولكن الامر ما لبث ان تطور و « اتخذ طابع الحدة » بعد دخول الابن المرحلة الاعدادية ، اذ شرع يثبط عزيمته ويسخر منه ، وكلما جاء بنتيجة طيبة سأله عما سيجنيه من اهلاك نفسه في المذاكرة و « بشّره» أنه لن يدخل الثانوي مهما فعل . ومما زاد في عجب الابن ما لاحظه في تصرف ابيه من تناقض : ففي الوقت الذي يعامله فيه بهذه الطريقة ويحضه على « التخلف والاهمال » ،يقلب الدنيا على رأس اولاده الآخرين و « يقيم الدنيا ويقعدها » اذا « لاحظ في نتائجهم ابسط ضعف » .ولكن « العقبات التي وضعت في طريق سامح اتت بغير النتيجة المرجوة منها » اذ « زادته رغبة في العلم وضاعفت حماسه للاحتفاظ بتفوقه ، ولو على حساب رضى والده ،وراحة باله في البيت » . وفي « نهاية المرحلة الاعدادية تفاقم الخطب » وساءت علاقته بوالده « الى حد لا يحتمل » ،فتأكد لديه « انها ليست مسألة دلع او حب ، بل قضية كراهية وبغض » ،اذ بات الاب لا يطيق النظر الى وجهه ويقابله « دائما متجهما » ولا يبادله « الحديث الا مضطرا». وقرَّ في ذهن سامح انه « لسبب ما » فقد حب ابيه ، وانه لا بد ان يكون ارتكب « غلطة غير مقصودة » نفرت منه القلب الذي غمره بالحب وهو صغير . وراح يقضي الليالي وحيدا في سريره يبحث في« ذكريات الماضي ـ كبيرها وصغيرها ـ عله يعثر على غلطة ولو بسيطة يمكن الاستناد اليها في تفسير نقمته » عليه ، فكانت جهوده تذهب عبثا ولا يجد في سيرته من بداية حياته « سوى صفحات بيضاء كلها طاعة واحترام وادب ، فقـد خـلق طيبا لا يحب ان يغضب احدا ولا يحب ان يغضبه احد » .

ولما لم يجد الترهيب فتيلا ، لجأ الاب الى « سياسة اللين على سبيل التغيير » ،فعرض على سامح جزءا كبيرا من ثروته وان يجعله

مشرفا على املاكه بالمرتب الذي يرضيه فيما اذا صرف « النظر عن دخول المرحلة الثانوية واكتفى من العلم بالقدر الذي حصل عليه ».
وكان البكاء هو جواب سامح الوحيد . ولما سمعت الام صوت انتحابه من الخارج اقتحمت الغرفة واخذته بين احضانها وقبلته باكية « باحر الدمع » .واثار بكاء سامح وتدخل الأم غضب الأب، فـ« فقد وقاره وافلت الزمام منه ، وانقلبت سحنته واتقدت عيناه » وهجم على سامح « بوحشية منقطعة النظير » وانتزعه من حضن امه وانهال عليه « بالضرب كالمجنون » يصفعه ويركله ويلكمه « دون وعي » .ولما رآه ينهار فجأة ويسقط تحت قدمي الام الباكية شبه مغشي عليه « انهار هو بالمثل ، والقى بنفسه على المقعد ودفن وجهه في يديه » وخيل الى سامح « في تلك اللحظة انه يبكي » ولكنه لم يشعر « بذرة من العطف »،فالذي فعله به « مزق آخر ما بينهما من روابط وفرق بينهما الى ابد الابدين ».
واضاف سامح قوله : «عرفت اننا خسرنا بعضنا بعضا ، ولن يلتئم الجرح مرة ثانية ولو عشنا معا الف سنة . وكل ما كنت اتمناه وانا راقد على الارض ان يندم ابي على ما فعله بي .. ندما موجعا محرقا يقض مضجعه ويحرمه نعمة النوم ... اجل كنت اريد ان يتعذب الى ابعد حدود العذاب ، لعل الالم يشغله عني ، فيتركني لحالي ، أتم تعليمي الى منتهاه »[٣] .

لكن الاب لم ينشغل عن الابن ، فما ان أهلّ العام الدراسي الجديد حتى استدعاه الى غرفته و« افهمه بصريح العبارة انه لن يدفع مصروفاته المدرسية ، وانه ان بقي على رغبته في الالتحاق بالمرحلة الثانوية « فعليه ان يعتمد على نفسه في توفير المال المطلوب » .ويومها قضى الغلام « ليلة ليلاء » يبحث عن مخرج من مأزقه ، وقد صمم ان

---

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .

يصل الى غايته» التي لن يتخلى عنها بالموت ، مهما حدث بينه وبين ابيه»
ولـو قـاسي « من أجلهـا مـذلـة الطـرد والجـوع والحـرمان » ،
فـ «كـل مهـانـة تهـون امـام اصـراره عـلى اتمام تعليمه » .
وهـداه الفجر الى فكـرة بدت لـه نيرة : عليـه ان يقصـد زوج
خـالته،وهـو رجل « عـاقل متـزن ، متحرر الفكـر ، واسع الافق ،
ولديه مال وولدان بـالجامعـة ، فيعرض لـه تعنت ابيه واصـراره
على وقف تعليمه ، ويطلب منه معونته . وقد فوجىء سامح بان الرجل
لم يكن على جهل بمتاعبه ، وهذا ما سهل عليه كسب عطفه وكرمه
معا ، اذ ابدى الرجل استعداده لتحمل المصروفات المدرسية بكاملها
ثقة منه بان الوالد « غلطان » وبانه لا بد ان يأتي يوم - وهو اليوم
الذي سيتخرج فيه سامح من الجامعة ويوفق في الحياة - يقتنع فيه
الاب « بعقم الفكرة المسيطرة عليه »«ويتأكد انه عاش عمره وراء وهم
غير صحيح » .

وتابع سامح تعليمه واجتاز بنجاح السنة الثانوية الاولى ، لكن
العداء بينه وبين ابيه بات سافرا . وعلى حد تعبيره : « بات يكرهني
واكرهه ، يمقتني وامقته » .ولما نجح في ثانية سنوات المرحلة الثانوية
بصق ابوه في وجهه امام اخوته « والخدم ايضا » .وتأزم الموقف
وتفاقمت الحالة ، وفقد الاب « البقية الباقية من عقله »:«أصابته لوثة
هستيرية » وصار يلجأ الى « اساليب صبيانية في خلق المتاعب » لابنه ،
كأن يتسلل الى غرفته ويسرق كتبه وكراريسه . ومرة لجأ الى حيلة
« غاية في الحطة » فاتهم ابنه بانه سرق من دولابه خمسة جنيهات ،
وضربه بقطعة من الخشب ، فأصابه بجرح بليغ احتاج الى تدخل
الطبيب والى قُطَبٍ خمس لا يزال ندبها ظاهرا تحت عظم الترقوة.ولم
تعد الام ، وقد هالها ان تصل الامور الى الحد الذي وصلت اليه ،
تحتمل السكوت ، فاقتادت ابنها الى غرفتها وكاشفته بما كان يجهله ،

اي بمفتاح سر كل تصرفات والده : النبوءة الشريرة . ولم يصدق الابن في البداية اذنيه ، لم يصدق « كيف يمكن لرجل متعلم مثل ابيه : ذكي ، قوي الشخصية ، عاقل رزين ، متزن .. ان يتمسك بخرافة من هذا القبيل .. وكيف يقضي حياته حبيسا في سجن الخرافات ، مع انه مسلم وتقي وورع ، ويعرف دينه ويحفظ القرآن ، ويعلم ان المنجمين كاذبون دائما ولو صدقوا » .وكان اكثر ما حز في نفس سامح وأثار استنكاره ان يكون رسخ في اعتقاد الاب انه من الممكن يوما ان يقترف، وهو ابنه من صلبه ، جناية بشعة كتلك ، ويقدم « ولو بالخيال » على قتل ابيه .

ومع ان سامح كاد يفقد صوابه منذ علم بحقيقة الدافع الى تصرفات ابيه ، فان ما اعلمته اياه امه زاده اصرارا على متابعة تعليمه ، لأن الشهادة الجامعية هي وحدها التي يمكن ان توفر له عملا شريفا يستطيع معه ان يستقل يوما بنفسه ، فينفصل عن البيت الابوي ويوفر على نفسه وعلى والده عذابهما الذي لا يطاق ، ويثبت له بالدليل الحي بطلان تلك النبوءة التي شوهت نفسيته وسممت ايامه .

ولكن الموقف تطور تطورا بالغ الخطورة في الشهور الاخيرة السابقة لامتحان الشهادة الثانوية والانتقال ـ بالتالي ـ الى المرحلة الجامعية. فقد دخل في وهم الاب ان ابنه قاتله لا محالة ، وان أوان تحول الملاك الى شيطان رجيم كما توقعت النبوءة الشريرة قد آن . ويروي سامح كيف تعقد الموقف وصار غاية في الاحراج والخطورة فيقول : « عادت الاشكالات ، انما في صورة جديدة ، اذ لاحظت انه يتربص بي كثيرا ، يحاول ان يراقبني دون ان اشعر ، ويسترق النظر الي في خوف ، بل اكثر من الخوف ، فقد رأيت عينيه تمتلئان بالذعر اذا التفت نحوي ...واذا وجدني اسير الى دورة المياه بالليل ، والكهرباء مطفأة ، يتراجع بعنف ويظل عند بابه واقفا يتتبع حركاتي ..

اتصدقين انني كنت ذات ليلة اذاكر في غرفتي فوجدت في كتاب الكيمياء بضع صفحات ما زالت اطرافها ملتصقة ... وانا بطبعي شديد العناية بحاجاتي، فكرهت ان افصل الصفحات بيدي خشية ان امزقها ولم يكن عندي اداة حادة لهذا الغرض ، فاضطررت ان اذهب الى المطبخ ، واعود بسكين صغيرة ... وفيما انا اسير بهدوء الى غرفتي ، والسكين في يدي ، أضاءت الكهرباء في المكان فجأة ، وصرخ ابي باعلى صوته يقول : « المجرم ... المجرم »،وهجم علي ، ولوى ذراعي ، وانهال على رأسي بقبضته كالمجنون .. واستيقظ اهل البيت جميعهم، وكانت فضيحة .. اذ زعم لهم انني كنت اعد العدة لقتله[٤] » .

ويسرد سامح تفاصيل عينة اخرى مما آل اليه الحال بينه وبين والده فيقول : « بعد مهزلة السكين ، حدثت مهازل العن واضل .. لأن خوفه مني ازداد بشكل فظيع ، واصبح موقنا من انني بت على اتم استعداد للجريمة ... اتصدقين انه كاد يقضي علي ذات ليلة ... كنت يومها قد امضيت المساء اذاكر مع زميل لي بالمدرسة .. في بيته ... وعدت قبيل منتصف التاسعة ودخلت جريا خشية ان تقلق امي لتأخري . وفي ممر الحديقة المظلم اصطدمنا ... كان في طريقه الى الخارج وانا داخل ، ولم يرني الا عند اصطدامي به ، فصرخ باعلى صوته يستغيث باهل البيت والجيران ، وتناول من الارض عصاه وانهال بها علي ... وكانت فضيحة اخرى العن من الاولى »[٥] .

على ان الاب لم يلبث ان غير تكتيكه . فبعدما اتهم ابنه بالشروع بقتله مرات وامتلأت نظراته بالرعب القاتل ، بدأت حاله تتغير ، و « سكت عن الاستفزازات والاتهامات، وزال الرعب من عينيه وتصرفاته، وحل مكانه نوع من الهدوء الكامل » .ولأول مرة منذ سنين

---

(٤) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٦١ .

عاد الى عطفه ايام طفولة ابنه ، وصار يقرئه تحية الصباح ويقابله بوجه باش ، وينتهز الفرص لمبادلته الحديث ، ولم يترك وسيلة يطمئنه بها الا ولجأ اليها ، حتى تصور اهل البيت ان الله استجاب الى دعواتهم » واصلح ما بين الاب والابن .ثم جاء عيد المولد النبوي . وعلى عادته في كل عام ، جاء بهدايا لافراد الاسرة ، وكان نصيب سامح علبة مليئة بقطع الشيكولاته . فلما اكل منها هذا بضع قطع سقط مريضا في اليوم التالي واستدعى الامر حضور الطبيب والمعالجة بادوية كثيرة . وفي اول الامر لم يربط سامح بين مرضه وهدية ابيه ، وخيل اليه انه توعك طارىء ... ولكن الحقيقة ما لبثت ان انفجرت مع علبة « الحلاوة الطحينية » التي جاءه بها والده . فقد طلبت نفسه ذات ليلة على مائدة العشاء قطعة من الحلوى الطحينية ، فاعتذرت الام بان العلبة الاخيرة فرغت ونادت الخادم ليشتري غيرها في الحال . ولكن الاب منعها مدعيا ان «البقال القريب يبيع اصنافا رديئة»،وحلواه الاخيرة لم تكن طازجة ، لذلك يفضل ان يأتي بها غدا من الشامي الذي اعتاد ان يتعامل معه» وبالفعل، عاد في اليوم التالي ومعه العلبة ، فلما أكل منها سامح اصابته بعدها بساعتين « حالة فظيعة من القيء والاسهال » وارتفعت درجة حرارته ولزم الفراش عشرة ايام كاملة ، بعد ان شخص الطبيب المرض بانه حالة تسمم وغسل له معدته . وتأكد لدى سامح ان اباه دس له السم في كلتا المحاولتين ليقضي عليه قبل ان يقضي عليه ,هو ، عملا « بتوجيه الدجالة الشريرة حيمما اكدت له انه وابنه الرابع لا يمكن ان يتمتعا بالحياة معا » .واستولى على سامح « ذعر شديد ، ذعر قاتل لم يعرفه في حياته قط » وصار يرى الموت يتربص به مع كل لقمة يأكلها وكل جرعة ماء يشربها ، فانقطع تماما عن الاكل في البيت ، واصبح يرى في عيني ابيه « وميض الشر » ويشم في « حركاته وتصرفاته وحتى انفاسه رائحة الخطر المستمر ... رائحة

الموت وسيفه المسلط على رأسه » .ويصف سامح هذا الرعب الجنوني المتبادل بين الاب والابن فيقول : « لقد اصبح الحال بيننا لا يحتمل ... كلانا الآن يقف للآخر بالمرصاد .. كلانا يرقب غريمه بعين لا تغفل.. كلانا يخاف أن ينفرد به عدوه في غرفة او ممر .. واذا التقينا فجأة نتراجع ، وشرر الذعر يتطاير من عيوننا .. أتعرفين أنني لا أنام الآن مطلقاً قبل أن أوصد بابي بالمفتاح والمزلاج ؟ .. ومع ذلك قلما يغمض لي جفن ، ففي كل لحظة أتصور أنه قادم من الباب أو النافذة أو الجدار .. ويدخل وفي يده هراوة يحطم بها رأسي أو سكين يغمد نصلها في قلبي .. تأكدي أنه في مثل حالتي وأبشع .. وقد سمعت أمي مراراً تؤنبه وتسأله لماذا لا يستشير الطبيب في أعصابه المنهارة والأرق الذي يكاد يفتك به .. لا .. لا .. المسألة سيئة جداً ، وكثيراً ما أجدني لفرط ذعري أفكر في قتله بالفعل ، ولكن سرعان ما أطرد هذه الفكرة الشريرة عن ذهني . انما الخوف فظيع .. الخوف مجرم .. الخوف مدمر للعقل والإرادة والأخلاق .. وكل ما أخشاه أن يدفعني الذعر الى الإضرار به ، وأنا أفضل ان أقطع يدي قبل أن يحدث ذلك .. أفضل أن أموت بإرادتي واختياري قبل أن أسيء اليه »[٦] .

وهنا تتدخل الكاتبة بشخصها وتعرض على سامح مساعدتها : فليعطها عنوانه ورقم هاتف منزلهم ، وسوف تتصل هي بأبيه وتحاول أن تقنعه بالمنطق ، ولعلها تنجح معه « فيما عجز عنه الآخرون » . ورد عليها سامح بسخرية مريرة أنه موقن أن جهودها ستذهب ، كجهود الآخرين ، هباء ، وأن أباه لن يرد عليها ، وأنه سيترك لها على كل حال أن تجرب حظها،و«لكن اذا فشلت فلا تطلبيني،لأنها أول وآخر زيارة لك».وقد كان سامح صادقاً.فاتصالاتها بأبيه «انتهت كلها بلا شيء»

(٦) المصدر نفسه ، ص ٦٨ .

وبقيت رسائلها واتصالاتها الهاتفية بلا جواب. ولما أخذها اليأس بعثت في استدعاء سامح ، « لكنه كان عند كلمته ، فلم يعد » . ومرت الأيام « في اسابيع وشهور ثم سنتين » و « نسيتُ مع دورة الحياة قصة الابن المسكين .. بل قصة الأب والابن اللذين فرقت بينهما نبوءة امرأة جاهلة ، فأطار الرعب صوابهما ، وأفقدهما القدرة على التفكير » . أجل نسيتْ ، حتى عرفت ختام المحنة ، ذات صباح من شهر أغسطس ، وكانت تقضي عطلتها الصيفية على شاطىء البحر بالاسكندرية كالمعتاد . ففيما كانت تقرأ في جرائد الصباح طالعتها في صفحة الحوادث « صورة سامح الذي اختار ان يقفز الى النيل هرباً من الخوف .. خوفه من أن يَقتل أو يُقتل .. لا خوفه من الرسوب في الثانوية العامة كما زعم أبوه في التحقيق »[٧] .

بهذه الكلمات تنتهي قصة **النبوءة** التي ما هي ، باعتراف كاتبتها ، من صنع الخيال ، والتي هي مع ذلك أغرب من الخيال ، كما يقال ، وأبدع .

والبديع في هذه القصة إحكامها ، ومصداقيتها ، وتدرجها الهرمي نحو ذروة المأساة بمنطق حديدي ما كان معه لكل ما كان إلا أن يكون كما كان .

ولكن فولاذية هذا المنطق بالذات هي التي تجعله في نظرنا موضع شبهة ، إذ أن الامور لا يمكن أن تجري في الحياة وفي الواقع بمثل هذا النقاء المنطقي البريء من كل تناقض . ومن ثم فإن قارىء القصة لا يسعه أن يرد عن نفسه انطباعاً بأن ذلك المنطق المحكم مصنوع ، وانه ما صنع إلا ليصنع اقتناعنا، ومن قبلنا اقتناع كاتبة القصة او ناقلتها. ولئن سجلنا لهذه الأخيرة مرة اخرى أمانتها في نقل الوقائع ، فإننا

---

(٧) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

سنسجل عليها مرة اخرى ايضاً أنها ما استطاعت في أية لحظة من اللحظات ان تضع نفسها خارج منطق القصة وأن تفك عنها سحره ، وأن ترى الوقائع بالتالي بغير عين الابن وأن ترويها بالتالي بغير لسانه .

والذي نزعمه هنا أن غياب المنظور الاوديبي عن الوعي النظري لأمينة السعيد قد غيَّب عنها المدلول الحقيقي للقصة التي ترويها ، وجعلها في منطق روايتها لوقائعها أسيرة المنطق الظاهر لهذه الوقائع كما رواها الابن . ومن هنا كان سر تعاطفها على طول الخط مع هذا الابن. فهي تارة تكاشفه بهذا التعاطف ، فتخاطبه بقولها : « مسكين » ، « صدقت » ، « شعور جميل منك » ؛ وطوراً تجاهره باستنكارها لتصرفات أبيه بقولها : « هذا جنون » ، « غير معقول » ، « استفزاز » ، « أساليب صبيانية » . بل إنها ، في تقديمها للقصة وفي ختامها إياها ، تطعن طعناً سافراً في مدعى الأب وفي التصريح الذي أدلى به للصحف معللاً انتحار ابنه بإجهاده نفسه في المذاكرة وبمعاناته من انهيار عصبي شديد بسبب خوفه من الرسوب في امتحان الثانوية العامة . وتقول بالحرف الواحد معلقة على ما جاء في الجريدة من تعليل لانتحار الابن : « ألقيت الجريدة من يدي ، وقد ضاق صدري وأظلمت الدنيا في عيني ، وجعلت اقارن في ذهني بين ما أعرفه شخصياً وما تقوله الجريدة في أسباب متاعبه .. فلقد جاءني سامح بنفسه ، وروى لي القصة على حقيقتها ، وهي تختلف عن أقوال والده اختلاف الليل عن النهار .. فسامح لم ينتحر خوفاً من الامتحان ، وما ذكرته الجريدة في تعليل انتحاره مجرد تمويه .. كلام أراد به أبوه ان يغطي الموقف ويصون السر »(٨) .

إذن فقصة النبوءة هي قصة أب مجرم ، دفع به جهله وإيمانه

---

(٨) المصدر نفسه ، ص ١٠ ـ ١١ .

بالاباطيل الى محاولة الاعتداء على حياة ابنه والى حشر هذا الابن في مأزق لم يكن منه مخرج إلا بالانتحار .

والحال أننا ، نحن ، نزعم العكس . فقصة **النبوءة** عندنا قصة ابن مريض ، دفع به ذهانه PSYCHOSE الى الانتحار خوفاً من الصورة التي رسمها في وهمه لأب خصّاء ذي انياب وحشية .

وقبل أن نحاول تحليل هذا الذهان وتحديد طبيعته ، سنبحث في رواية وقائع القصة من نقطة أو نقاط الضعف التي منها يمكن اختراق سور منطقها الحديدي وهدمه من أساسه .

إن أولى هذه النقاط تتعلق بالنبوءة نفسها . فهي ذات شقين : شق يتعلق بالزوجة ، وآخر يتعلق بالابن . وسامح نفسه هو الذي أكد لمحررة باب « اسألوني » أن أباه ما كان ليصدق الشطر الثاني المتعلق بتعليم الابن ، لولا أنه تحقق من صدق الشطر الاول . ذلك أن قارئة الغيب تنبأت له « أنه بعد نقطتين .. يومين أو شهرين أو سنتين .. سيعثر على الزوجة المنشودة ، يأتيه بها أبو صفارة المستعجل الذي ينتظره الناس ولا ينتظرهم .. واسمها واحد من ثلاثة : سميرة او سميحة او سعاد .. المهم أنه يبدأ بحرف السين ، وستكون طويلة القامة ، ممتلئة الجسم ، خمرية اللون ، مطيعة لطيفة .. » .والحال أنه ما ان مضى شهران « بالتمام والكمال » حتى تصادف ان كانت الجدة ، والدة الأب ، عائدة من كفر الزيات ، بعد زيارتها لأخيها المقيم هناك ، فالتقت في القطار ـ وهو « بالطبع ابو صفارة .. المستعجل الذي ينتظره الناس ولا ينتظرهم » ـ وفي داخل ديوان الحريم ، بسيدة وقور ترافقها ابنتها الشابة ، واسمها سميرة ، وكانت فتاة جميلة وعاقلة ومتزنة ، علاوة على أنها « ممتلئة الجسد ، خمرية اللون ، تنطبق عليها المواصفات تمام الانطباق » ، فاختارتها زوجة لابنها الذي أنجب منها ـ كما توقعت النبوءة ايضاً ـ ستة أولاد ، الثلاثة الاول منهم إناث ،

والرابع ذكر ، وهو سامح ثم كان بعد ذلك كل الذي كان .

والحال أن نبوءة قارئة فنجان تحدد لصاحب الفنجان مكان اللقاء بزوجته القادمة ، وزمانه ، واسم هذه الزوجة ، وشكلها ، ولون جسمها ، وطباعها ، علاوة على عدد الاولاد الذين ستنجبهم منه وترتيب انجابهم من حيث جنسهم ، لهي بكل تأكيد نبوءة مصنوعة ، ولاحقة على الاحداث لا سابقة عليها . ولقد كان يمكن لمحررة باب «اسألوني » ان ترى في ذلك أول إشارة الى أن القصة التي رواها لها سامح مختلقة ولا وجود لوقائعها إلا في وهمه .

واذاانتقلنا الى الشق الثاني من النبوءة وجدنا ان قارئة الفنجان حددت ساعة « الطامة الكبرى » بانها ساعة انتقال الابن ، الملاك ـ الشيطان ، من المرحلة الثانوية الى المرحلة الجامعية . والحال ان قارئة الفنجان ، كما وصفها سامح بنفسه نقلا عن امه عن جدته ، كانت خادمة جاهلة دخلت الاسرة قبل مولد الاب ، وبقيت تعمل لديها حتى آخر يوم من حياتها ، وحين تنبأت للاب بالنبوءة المشؤومة قبل وقوع احداث القصة باكثر من خمسة وعشرين عاما كانت قد طعنت في السن . وامرأة هذا شأنها ، وهذا سنها ، وهذا حظها من الحياة ، ما كان لها في العصر الذي فيه عاشت وماتت ، ان تعرف بشيء اسمه الجامعة . فضلا عن ان تميز المرحلة الثانوية عن المرحلة الجامعية . وبعبارة اخرى ، ان انسانا متعلما يناضل ـ ربما بيأس ـ لاتمام تعليمه الثانوي وللانتقال الى الجامعة هو وحده الذي يمكن ان يختلق نبوءة محورها هو بالتحديد هذا الانتقال . ولكن هـذا المؤشر الثاني من مؤشرات اختلاق القصة لم يقع تحت متناول الحس النقدي لمحررة باب « اسألوني » .

وثمة تفصيل آخر ذو صلة بالنبوءة . فاذا صدقنا سامح ، فان اباه كان منذ شبابه متطيرا ، يخضع « لعوامل التشاؤم والتفاؤل »

ويدلل على « ضعف عجيب امام الخزعبلات » ويتمسك « باشياء لا تليق باجهل الناس » . والحال ان هذا الرجل المتطير ، الذي حبس نفسه في سجن الخرافات وكان يرى نذر الشؤم والشر والسحر في كل ما حوله ، لم يتردد في ان تخطب له امه « بالطريقة التقليدية » فتاة تنطبق عليها مواصفات النبوءة « تمام الانطباق ».أفما كان حريا برجل كهذا ، تعرض عليه خطوبة فتاة التقتها امه في القطار « ابو صفارة » طويلة القامة ، خمرية اللون ، ممتلئة الجسم ، واسمها يبدأ بحرف السين ، ان يرفض العرض بحكم تطيره بالذات ؟ هذا الرجل ، الذي كان « اذا رأى سائلا مسكوبا امام الدار ... ماء أو شيء من هذا القبيل ، يخاف أن يكون سحرا ، فيرفض الدخول قبل ان يقوم الخدم بازالته ويبخروا المكان ... وكذلك البومة اذا سمعها تنعق بالحديقة اثناء الليل ، اعتبر النعيق نذيرا بالشؤم ، فيتظاهر بالمرض في اليوم التالي . ويحبس نفسه في غرفته ... لا يخرج منها ولا يسمح لاحد بدخولها ... وحتى الطعام يقدمونه له في صينية ، من الباب ، من بعيد لبعيد »،هذا الرجل كيف رضي بان يخطب فتاة كل ما فيها ، اسمها وشكلها ولونها ومكان اللقاء بها وزمانه ، ينذره بانها ستكون الام التي ستنجب له الابن الشيطاني ؟ وهل كان اسهل عليه من ان يرفض ما دامت الخطوبة تقليدية ، وما دامت اية امرأة اخرى يمكن ان تحل ، من هذا المنطلق التقليدي ، محلها كزوجة ؟ ثم ما دامت والدة هذا الرجل نفسها على علم بالنبوءة ، فلماذا لم يقع اختيارها ، من دون سائر اناث مصر ، الا على تلك التي ترشحها مواصفاتها لأن تكون المصدر الذي سيأتي منه الشر ؟ وعهدنا بالنبوءات ان يحاول الانسان الهرب من جبريتها ، تماما كما فعل اوديب حين فارق ابويه بالتبني خوفا من ان تصدق النبوءة ، فقاده مصيره المحتوم الى ابويه الحقيقيين . وبالمقابل فان وجه السخف والتهافت في نبوءة قارئة

الفنجان ان الشق الاول منها يتحقق لا اتفاقا ومصادفة ، ولا بجبرية تتجاوز الانسان وحريته ومعرفته ، ولا بعد مرور عشرات السنين ، بل عن علم ودراية من قبل الانسان المعني ، وبفعل إرادي وواع من افعاله ، وفي زمن لا يتعدى الشهرين ، اي بينما لا يزال حديد النبوءة المزعومة حاميا ؟ وسامح نفسه هو الذي قال لمحررة باب « اسألوني » ان الاب عندما تحقق الشطر الاول من النبوءة بحذافيره اصبح يؤمن بالشطر الثاني مغمض العينين ».ولكن كيف امكن لمحررة « اسألوني » ان تغمض هي ايضا عينيها عن ان الشطر الاول ما كان له ان يتحقق « بحذافيره » لأنه من الاساس ليس فيه من التنبوء شيء، ليتحقق وانما هو مصطنع بصورة لاحقة ليبرر « اشتغال » الشطر الثاني ؟

بالاضافة الى النبوءة بحد ذاتها ، ثمة نقطة ضعف ثانية يمكن منها اختراق الدارة المنطقية المحكمة الاقفال للقصة . وهذه النقطة تتعلق بحادثة التسمم المزعوم . ولنبادر هنا فنسجل لمحررة « اسألوني » تشغيلها ،بصدد هذه النقطة اليتيمة ، لحاستها النقدية . فقد وجهت الى سامح هذا السؤال الاستنطاقي الذكي بعد ان روى لها « واقعة » تسممه بالشوكولا والحلاوة الطحينية : « ولكن الم يأكل غيرك من الشيكولاته والحلوى ؟» .فماذا كان جواب سامح ؟ لأول مرة خرج عن طوره وعن خطّ المنطق وقال في« عناد واصرار»:«ليس هذا من شأني ، ولا يعنيني ان اكلوا او لم يأكلوا .. فالمهم انني بت واثقا من اجرامه ... انكشف الستر عن عيني ورأيت خبث طويته ، فانتابني ذعر شديد ... ذعر قاتل لم اعرفه في حياتي قط » .ويبدو ان هذا « الذعر الشديد » ،هذا « الذعر القاتل » خدَّر من جديد حاسة النقد التي استيقظت لدى كاتبتنا لهنيهة من الزمن.ولكن تملص سامح من الاجابة لا يلغي الحاجة اليها . فلو كانت الحلاوة مسممة فعلا لطال اذاها جميع افراد الاسرة ، لأنهم جميعا اكلوا منها على مائدة الطعام

المشتركة . ولكن سامح ، الحريص على ان يصور لمحررة « اسألوني » ان عدوان ابيه واقع عليه وحده دون سواه من اخوته ، تورط في خطأ منطقي واختص نفسه بالتسمم دون غيره .ولما جابهته محررة «اسألوني» باعتراضها المنطقي، فوجيء ولم يجد في جعبته ردا منطقيا ، فاكتفى بالاجابة بعصبية : «لا يعنيني ان اكلوا او لم يأكلوا » ،ثم اسرع يتكلم عن ذعره **القاتل** ليغرق في لجة هذه الاوصاف شكوك محدثته التي كادت ان تستيقظ ، فكان له ما اراد وتجاوز « المطب » من دون ان يقع فيه .

والآن اذا تركنا منطق القصة ويممنا شطر الوقائع المادية طالعتنا نقطة الضعف الثالثة . وبين يدينا ، على هذا الصعيد ، شاهدان ماديان : واحد للنفي ، وثان للاثبات . ولنبدأ بشاهد النفي . فقد ذكرت كاتبة القصة انها طلبت في الختام من الابن « المسكين » ان يعطيها عنوانه ورقم الهاتف لتتصل بأبيه لعلها تقنعه « بالمنطق » وتنجح معه «فيما عجز عنه الآخرون » .والحال ان مكالماتها الهاتفية ورسائلها بقيت بلا جواب . لماذا ؟ ألأن الاب « مخه من حديد » فعلا ؟ ام لأن الرسائل لم تصل اليه لأن العنوان كاذب ، ولأن جرس الهاتف لم يدق في بيته لأن الرقم مغلوط ؟ وعندما اخذ الكاتبة « اليأس وبعثت في استدعاء سامح » ،لماذا لم يحضر هو الآخر ؟ ألأنه كان قال لها ان محاولاتها مع ابيه ستفشل و « اذا فشلت فلا تطلبيني ، لأنها اول وآخر زيارة لك» ؟ ولكن الم يقل لها هذا الكلام لعلمه مسبقا بانها ستحاول استدعاءه ثانية بعد ان تبقى مكالماتها الهاتفية ورسائلها الى ابيه بلا جواب ؟ ولماذا قرر، وهو الذي فاتحها بكل ما فاتحها به ولجأ اليها باعتبارها ملجأه الاخير ، ان زيارته لها اول وآخر زيارة ؟ الم يكن العكس هو الاصوب والاقرب الى المنطق ؟ اما كان يخلق به ، وقد وجد لديها استجابة واستعدادا للمعاونة ، ان يكرر زياراته لها الى ان يفوز

بالخلاص الذي سدت في وجهه كل ابوابه الاخرى ؟ اذن لماذا اغلق بنفسه حتى هذا الباب الوحيد الذي فتح له ؟ لأنها فاجأته بطلب عنوانه ، فاضطر ، تحت طائلة انكشاف لعبته ، ان يعطيها عنوانا كاذبا ، وحتى يبرر سلفا عدم رده على رسائلها انذرها بان زيارته تلك هي آخر زياراته .

وهكذا تسقط الواقعة المادية الوحيدة (واقعة امتناع الاب عن الرد على رسائل الكاتبة ومكالماتها الهاتفية) التي كانت الكاتبة اعتمدت عليها لتجرم الاب في انظار القراء . ذلك ان هذه الواقعة المادية ليست « مادية »الى هذا الحد.وحسبنا أن نأخذ بفرضية العنوان المغلوط حتى تتلاشى كل « ماديتها » المفترضة .

ولننتقل الآن الى دليل الاثبات الذي يقطع بصحة ما نذهب اليه من ان القصة برمتها مختلقة من قبل الابن ولا وجود لوقائعها الا في وهمه . فقد صور سامح نفسه لمحررة « اسألوني » انه من صغره تلميذ مجتهد ، وانه كان في كل سني الدراسة في طليعة الناجحين . وحينما قابلها في بداية آذار (مارس) لم يكن قد بقي بينه وبين امتحان الشهادة الثانوية العامة سوى اربعة اشهر . ولكن دورة الحياة التي انست الكاتبة « قصة الابن المسكين » استغرقت ، باعترافها هي ، لا اسابيع وشهورا ، بل سنتين بكاملهما ، وبالتحديد سنتين وزهاء ستة اشهر . ذلك انها في « اواخر شهر اغسطس » بعد مرور عامين عـرفت « ختام المحنـة » .قرأت ، وهي عـلى شاطىء البحـر بالاسكندرية ، صحف الصباح التي حملت صورة سامح ونبأ انتحاره وتصريح ابيه بان « خوفه من الرسوب في الثانوية العامة » هو دافعه الى الانتحار بعد معاناته في الاسابيع الاخيرة السابقة للامتحان من « انهيار عصبي شديد » .اذن فالابن كان لا يزال ،حتى بعد مرور سنتين ونيف ، في السنة الثانوية الثالثة . اذن فهو قد رسب في امتحان

الثانوية العامة مرتين . ومن يرسب سنتين متواليتين يمكن ان يصاب فعلا برهاب السقوط ، فيستبقه بانهيار عصبي تكون خاتمته الانتحار. اذن فتصريح الاب قابل للتصديق . وليس هو ، كما صورت الكاتبة لقرائها مأخوذة بما رواه الابن « المسكين »،« مجرد تمويه ... كلام اراد به ان يغطي الموقف ويصون السر » .

ومع ذلك ، فان تصريح الاب لا يشتمل في نظرنا على الحقيقة او على الحقيقة كلها على الاقل . فالابن لم يصب بانهيار عصبي لأنه كان في الاسابيع الاخيرة قبل الامتحان « يتعب نفسه في الاستذكار اكثر مما يجب ولا يرحم صحته او ذهنه »،بل عندنا ان الابن كان مصابا بما هو اخطر بكثير من مجرد انهيار عصبي ، وذلك ليس عند اقتراب موعد الامتحان ، بل على الاقل منذ سنتين ونصف سنة عندما قابل محررة «اسألوني» واختلق لها كل تلك القصة عن النبوءة الشريرة وعن الاب الذي يريد ان يمنعه من الدراسة ومن الوصول الى المرحلة الجامعية ولو بدس السم له . فالابن كان مصابا بهذاء الاضطهاد، والقصة التي اختلقها عن الاب المجرم تكاد تكون قصة نمطية ، من وجهة النظر السريرية ، من القصص التي يحفل بها باب الذهان والفصام في كتب الطب النفسي .

ان عالم الهذائيين النمطي هو عالم ثنائي لا مكان فيه لغير شخصين : المضطهد والمضطهَد ، والصراع بينهما لا هوادة فيه ، حال كل منهما يقولَ : ان لم اقتله فسيقتلني . وقصة النبوءة تقلص الوجود كله الى بعدين اثنين متناقضين : اب يخاف من ابنه حتى الموت ، وابن يخاف من ابيه حتى الموت ، وكل منهما قد يسبق الآخر الى قتله حتى لا يسبقه هذا الآخر الى قتله .

وفي هذه الثنائية يكون الراوي هو دائما المضطهَد ، بينما المروي

عنه هو المضطهِد . والمضطهِد ، كما يتصوره المضطهَد ، انسان مسعور ، شيطاني ، تتسلط على عقله فكرة ثابتة لا تحول ولا تتبدل . وسامح يصور لنا اباه متطيرا،مأخوذا بالاباطيل والخزعبلات،يقض مضجعه هاجس واحد لم يفارقه على امتداد سنوات طويلة : الابن الذي قالت النبوءة الشريرة انه سيقتل اباه ان استكمل تعليمه الجامعي .

وهذاءالاضطهاد هذا يصحبه هذاء تأويل : فكل حركة وكل نأمة تصدر عن المضطهِد المزعوم يفسرها المضطهَد على انها بادرة تآمر ضده او اعتداء عليه . وحتى علائم الحب ومظاهر المودة تنقلب الى نقيضها . فهدية عيد المولد تصير في وهم سامح شيكولاته مسمومة ، والحلاوة الطحينية التي ما مانع الاب في شرائها من البقال الا ليأتي منها في الغد بعلبة طازجة ومن صنف جيد تصير هي الاخرى مسمومة في اعتقاد الابن الذهاني . ولا غرو ان يذهب توهم سامح الى السم دون غيره من وسائل القتل . فالسم في العالم الاستيهامي للمصابين بهذاء الاضطهاد ملك . ربما لأن كل توعك في الصحة قابل بسهولة للتأويل به . ولكن ايضا ، وبالتأكيد ، لأن السم ذو مدلول ازدواجي : فكما ينقلب الحب عند الهذائي الى كراهية قاتلة ، كذلك فان السم يدس في العادة في الاطعمة والاشربة التي يحبها المرء (شيكولاته ، حلوى ، الخ) .

واحد الاشكال النمطية التي يتجلى بها هذاء الاضطهاد التأويلي هو هذاء المقاضاة . فحوليات الطب النفسي حافلة بقصص هذائيين رفعوا امام القضاء دعاوى حقيقية ضد مضطهديهم المتوهمين،ومنهم من استطاع بذكاء يبعث على الدهشة ان يقنع القاضي بواقعة الاضطهاد وان يستصدر منه حكما ضد المضطهد . وبالفعل ، ان قوة المنطق سمة من ابرز سمات هذاء الاضطهاد . فَلكأن الهذائي ، الذي يختلق كل

شيء من خياله او يؤوله حسب الفكرة الثابتة المستحوذة على عقله ، يبني استيهاماته بتدقيق منطقي كبير ليقنع نفسه والآخرين بواقعيتها . ومن الممكن ، من هذا المنظور ، ان نرى في هوس المقاضاة بديلا هذائيا عن امتحان الواقع لدى الاسوياء من الناس . فالقاضي الذي يقتنع بصحة الوقائع التي يسردها الهذائي يقدم لهذا الاخير الدليل ـ الذي هو بأمس الحاجة اليه ـ على واقعيتها ، وبالتالي على سوائه العقلي . وفي قصة **النبوءة** تنوب الكاتبة ، باعتبارها محررة باب « اسألوني »،مناب القاضي . ولئن قصدها سامح فليس ، كما صور لها ، لأنه بحاجة الى معونتها ، وانما ليستصدر منها حكما بادانة ابيه . وبالفعل ، انه لم يبحث معها البتة في الكيفية التي يمكن ان تساعده بها، بل كان كل همه ان يجرِّم والده بتسلسل منطقي ينتزع اقتناعها انتزاعا ، وبأدلة « مادية » عند الاقتضاء كما عندما اراها الندب تحت ترقوته معللا اياه بانه من اثر ضربة ابيه له.صحيح ان محررة « اسألوني » كان يمكن ان تكشف كذبه ، ولكنه في نظر نفسه اولا صادق وغير كاذب ، ثم ان خبيرة مثلها بالناس وبنفوسهم ومشكلاتهم مؤهلة اكثر من اي انسان آخر لأن تقدم له معيار الواقعية المنشود . ولنعترف بان سامح جاز الامتحان بنجاح : فمحررة « اسألوني » لم تقتنع بصحة مدعاه فحسب ، بل اخذت على عاتقها ايضا ان تقنع بها آلاف القراء .

ولكن لماذا لفق سامح كل تلك القصة التي لفقها ضد ابيه ؟ وبعبارة اخرى ما مفتاح هذائه ؟ ان احدا لا يملك ان يجيب عن هذا السؤال بعد ان طوى الردى سامحا وسره معه . ولكن التجربة التي راكمها التحليل النفسي ، بالتضامن مع الطب العقلي ، تتيح لنا ان نتوقف عند بعض الاشارات وإن نستخلص بعض القرائن ، وفي مقدمتها ما يلي :

ليس صحيحا ان الاب هو الذي يكره الابن ، بل الاصح ان

سامح هو الذي يكره أباه[٩] .

وقد لا يكون صحيحا ان سامح يكره اباه ، وانما الأصح انه يكره نفسه ، ولكنه اسقط كرهه لنفسه على أبيه باعتبار الأب بديلاً عن ضميره او أناه الاعلى .

وهو إن كان يخاف كل ذلك الخوف من أن يقتله ابوه ، فربما لأنه يخاف في اعماقه ان يقتل نفسه التي هو كاره لها الى حد القتل . فخوفه من ابيه هو ، في هذه الحال ، خوفه من نفسه على نفسه . ومما يحدو بنا الى الاخذ بهذا التأويل ان سامح انتهى منتحراً لا قاتلاً .

لكن لماذا يكره سامح نفسه الى هذا الحد ؟ ولماذا لم يكن من خلاص لنفسه إلا بالانتحار ؟

في ارجح الظن لأنه كان يكبت مشاعر ذنب وإثم لا تطاق .

وليس لأحد أن يعلم ما حقيقة تلك المشاعر الآثمة التي كانت تعتمل في نفسه . ولكن الشيء المؤكد أن إطارها ، كأغلب ما يماثلها من مشاعر ، أوديبي . فعلى الصعيد الاوديبي فحسب يمكن لمشاعر الاثم ان تُستبطن الى حد الجنون او الانتحار . ومن منطلق اوديبي فحسب يمكن للشعور الداخلي بالذنب أن يحوَّل الى اتهام خارجي .

واذا تركنا جانباً احتمال الجنسية المثلية والموقف السلبي والمؤنث ازاء الأب ـ وهو الاحتمال الذي يعطيه فرويد الاولوية في الحالات الهذائية ـ يسترعي انتباهنا من المنظور الاوديبي تحديداً أن الأم حاضرة في قصة **النبوءة** بحبها بقدر حضور الأب بالكراهية المعزوة اليه . فبقدر ما يريد سامح أن يجرِّم أباه وأن يشوه صورته

---

(٩) يذهب فرويد الى أبعد من ذلك : فهو يقلب المعادلة الهذائية مرتين ، لا مرة واحدة : هو يكرهني = أنا أكرهه = أنا أحبه . وما دام المكروه المحبوب هو من نفس جنس الكاره المحب ، فإن فرويد يرى في ذلك مؤشراً الى ميول جنسية مثلية مقموعة .

يحرص على أمثلة الأم وتصنيمها . فهو يعيد القول مراراً وتكراراً إن أمه لطيفة ، طيبة ، وديعة ، متفانية ، « أقصى غايتها من الحياة أن تشيع السعادة من حولها . ولو على حساب نفسها » ، ويعترف لمحررة « اسألوني »: «آه لو تعلمين كم تحبني ، وكيف تريد أن تراني أسعد عباد الله . صدقيني أنها أم ممتازة ، ولولاها لارتكبت أفظع الحماقات من سنين .. » . كما أنه يؤكد في مواضع اخرى على جمالها وعلى امتلاء جسمها وخمرية لونها (مواصفات النبوءة) .

وفي مقطع آخر من الحوار ، غريب في موقعه من القصة وفي مدلوله ، يعترف سامح لمحررة « اسألوني » بما يلي :

« قضيت أياماً واسابيع وأنا أبحث عن الأسباب .. عن المبررات التي تدفع الابن الى اغتيال أبيه . وبجانب هذا ، واظبت على قراءة اخبار الجرائم ، التي تنشرها الصحف أحياناً ، خصوصاً هذا النوع بالذات .. فخرجت بعد طول التفكير والقراءة بأنهما سببان ، تعليلان لا ثالث لهما : الخلاف على الحب أو الخلاف على المال .. والتعليل الأول مستحيل ، غير معقول،لأننا لن نختلف يوماً على امرأة ..فهو رغم اخطائه الكثيرة رجل عفيف .. يحب أمي بإخلاص منقطع النظير ، ولا يمكن أن يخونها ولا مع ملكة جمال العالم .. ثم إنه كبر في السن وبات على أبواب الشيخوخة .. وحينما أبلغ مراحل الحب يكون قد انتهى تماماً .. لم يبق بعد ذلك سوى الثروة ! »[١٠] .

وموضع الشبهة في هذا المقطع ليس نفي الابن لاحتمال مزاحمته لأبيه على امرأته أو على نسائه ، بل أن يكون أصلاً قد فكر بهذا النفي أو راودته حاجة اليه . ولنلاحظ كذلك أن سامح يزامن بين بداية الحياة الجنسية عنده وبين نهايتها عند أبيه . فيوم يبلغ طور الحب يكون

---

(١٠) وجوه في الظلام ، ص ٥٩ .

الاب قد انتهى تماماً . والحال أن سامح حين نطق بهذا الكلام لم يكن طفلاً ، بل كان باعترافه فتى له من العمر سبعة عشر عاماً وأربعة أشهر ، ناهيك عن أن جسده « الطويل الغريض » ، كما تصفه الكاتبة ، « يظلمه ويظهره أكبر سناً من حقيقته » .

بديهي أننا لا نجزم ولا نؤكد أن الصراع بين سامح وأبيه يكرر ذلك الصراع السحيق القدم بين الأب البدائي الذي كان يحتكر كل النساء لنفسه وبين أبنائه الذكور الذين كثيراً ما كان يخصيهم دفعاً لمزاحمتهم . إلا أن المرافعة الطويلة التي ألقاها سامح على مسامع محررة « اسألوني » تضمنت في ما تضمنته من بنود اتهام ضد الأب ، بنداً مثيراً هو الآخر للاستغراب والشبهة . فمما قاله الابن في تعليل نضاله من أجل استكمال تعليمه : « ان اردتُ أن أكون رجلاً فعلي بالاستقلال .. الاستقلال بشهادة جامعية تمكنني من كسب رزقي الحلال ، حتى لا أحتاج في يوم من الايام للئيم من ماله .. ماله المخضب بدماء سعادتي الذبيحة ، كرامتي الجريحة ، رجولتي التي امتهنها بشكوكه الخبيثة » . اذن فسامح يقولها بنفسه ، او بفلتة من فلتات لسانه :ان أباه يتهدده في رجولته بالذات لا في دراسته فحسب ؛ والحال اننا نعلم ان كل تهديد بالخصاء يتوهم الابن صدوره عن الأب انما هو عقاب تستدعيه مشاعر الاثم الداخلي التي لا بد أن ينوء هذا الابن تحت وقرها في حال تورطه ، ولو في لاشعوره ، في حب محرمي تجاه الأم ، أو في حب جنسي مثلي تجاه الأب .

وفلتة اللسان المشار اليها هذه تفتح لنا منفذاً لامتوقعاً الى إعادة تفسير كل كفاح سامح « البطولي » في سبيل التعلم . فالأب الذي يريد منعه من دخول المرحلة الجامعية هو الأب الذي يريد منعه من دخول مرحلة الرجولة والاستقلال بحياته الجنسية . ومنذ سحيق الأزمان ماهى البشر بين المعرفة والجنس ، ورمزوا الى تماهيهما هذا

بالشجرة المحرمة . وسفر التكوين عينه يخبرنا أنه لما اكل آدم وحواء من تلك الشجرة أحسا أنهما عريانان وسترا عريهما بورق تين .

سامح الذي يريد أن يتعلم هو في الحقيقة ، وكما قال بنفسه ، سامح الذي يريد أن يكون رجلاً . وأبوه هو الذي يقف في طريقه حجر عثرة . أبوه بالمعنى الحقيقي ، لأنه هو الذي يستأثر حقاً بالأم أو هو الذي يضطره الى اتخاذ موقف جنسي سلبي منه . وأبوه بالمعنى المجازي ، أي أناه الأعلى ، لأن هذا الأنا الاعلى ـ أو الضمير ـ هو الذي يجعل أيضاً الطريق الى الأم غير سالكة ، ولا سالكة كذلك الى الموقف الجنسي المؤنث إزاء الأب . ولم يكن أمام سامح ، كيما يشق طريقه الى الرجولة ـ الجامعة ، إلا أن يقتل أباه الحقيقي أو أباه الذي في نفسه . ولقد اختار في النهاية الحل الثاني ، مع أنه كان من الممكن أيضاً ان يختار ـ نظير اكثر الهذائيين ـ الحل الأول . وفي اعتقادنا ان الأب كان يحوم حول حياته خطر حقيقي . وهو شيء لم تتنبه له محررة « اسألوني » ، كما لم تتنبه لاحتمال انتحار الابن . ونحن في كل ذلك لا نجزم ولا نقطع ، فالذهان ، بعكس العصاب ، عالم مغلق ، ومعادلته متعددة المجاهيل .

آخر الطريق

تجهر هذه الرواية ، في عنوانها بالذات ، بانتمائها الواقعي . فقد حرصت كاتبتها على أن تنص في صدر الصفحة الاولى على ان **آخر الطريق** « مأساة من صميم الحياة » . ثم انها ترويها ، كسابقتها ، بلسانها الشخصي ، أي بوصفها امينة السعيد ، محررة باب « اسألوني » .

ومن جهة ثانية ، لا تخفي هذه القصة ، هي الاخرى ، منحاها الاصلاحي ، الاجتماعي ـ الاخلاقي ، فهي تقدم نفسها على انها تصوير من واقع الحياة « لما ينبغي ان يكون موضعاً للاصلاح

الاجتماعي من العيوب الاجتماعية » . والقصة ، من هذا المنظور ، لا تعدو ان تكون قصة « عزيز قوم ذل » ، قصة محامٍ لامع انساق وراء اللذة البهيمية العمياء وتولع براقصة فاسقة من بنات الهوى ، فأضاع ماله وخسر صيته ودمر صرح مهنته وانتهى بائعاً ـ شبه شحاذ ـ للكتب القديمة .

وبقدر ما تطمح **آخر الطريق** في ان تكون موعظة اخلاقية في إطار قصصي ، تحكم على نفسها بالفشل من وجهة النظر الفنية : فهي أشبه بتلك القصص البناءة التي تزخر بها كتب المطالعة المدرسية والتي لا تصور عيوب الرذيلة إلا لتبرز بمزيد من الالق مزايا الفضيلة .

غير أن امانة الكاتبة في نقل الوقائع عن لسان راويها ، بائع الكتب القديمة الذي كان محامياً لامعاً ، تفتح أمامنا الباب ، تماماً كما في **النبوءة** ، لقراءة مغايرة لقراءة أمينة السعيد ، ومن منظور تحليلي نفسي عمقي يتجاوز المنظور الوعظي المسطح لمحررة باب « اسألوني » التي قد تحيد متعمدة عن « سبيل النعومة » لتلجأ ، باعترافها ، الى « السياط تلهب بها الضالين في بعض الاحيان »[١١] .

ان **آخر الطريق** تبدو ، بالمقارنة مع **النبوءة** ، قريبة المأخذ ، سهلة التحليل ، ذات مجهول واحد ، عصابي لا ذهاني ، لم يمر في بوتقة اية أسلبة جمالية .

في **آخر الطريق** نلتقي من جديد المثلث الاوديبي المتساوي الساقين : قاعدته يحتلها أب شرير ، خصّاء ، ذو وجود عملاقي وساحق ، وضلعاه واهيان ، رقيقان ، يشغلهما أم وابن يجمعها ويساوي بينهما رزوحهما تحت وطأة اضطهاد ذلك الأب .

وكما في كل « رواية عائلية » فإن الابن في **آخر الطريق** هو

---

(١١) أمينة السعيد : **آخر الطريق** ، سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٢٣ .

الراوي ، ومن ثم فهو رائي الاضطهاد . وقد لا يكون لهذا الاضطهاد من وجود موضوعي ، وقد تكون عملاقية الأب عينه متوهمة ، ولكن ما دام الابن يرى نفسه ـ ومعه الأم ـ مضطهَداً ، فسوف يتصرف فعلاً كمضطهَدَ ، وسوف يحب ويكره فعلاً كمضطهَد ، بل سوف يستبطن هذا الاضطهاد الفعلي أو المتوهم في لاشعوره ويثبِّت كل وجوده عليه ، مصطنعاً لنفسه على هذا النحو قَدَر العصابيين الذين كتب عليهم ، كأبطال التراجيديا الاغريقية ، أن يخوضوا صراعاً مأساوياً ضد قوى لا قبل لهم بها ، مع فارق واحد وهو أن هذه القوى من صنع وهمهم ومقيمة لا في العالم الخارجي ولا حتى في جبل الاولمب ، بل في داخل أنفسهم ، وصراعهم معها لا يعني أحداً غير أنفسهم ، ولا يجد له ـ وهو الغارق في ذاتية مطلقة ليس لها أي بعد غيري ـ صدى في نفوس الآخرين ، ومن ثم فإن مواجهتهم تلك القوى تستهلك طاقاتهم كلها من دون أن ترقى بهم الى مصاف الأبطال ومن دون أن تتمخض إلا عن تدمير الذات في عقم مطلق .

يقول مدحت ، ذلك الكتبي الستيني الذي يحمل طفولته على كتفيه ويجول بها من مكان الى آخر ومن سنة الى اخرى وكأنها كيس كتبه القديمة التي يطوف بها على زبائنه : « ما زلت الى يومنا هذا أتساءل : لماذا كنت ارهب أبي وأخافه ؟ لم يحدث مرة أن قسا علي ، أو نهرني بكلمة موجعة ، وما من شك أنه كان يحبني بطريقته الخاصة ويبدي غاية الاهتمام بأحوالي . واذا مرضت يظل طول الليل ساهراً على خدمتي . ولكن أمراً فيه كان يقف حاجزاً بيني وبينه ، ولعله جسده العملاق ، وشاربه المفتول ، ونظراته النارية الثابتة »[١٢] .وليس لنا أن نعمل الفكر كثيراً لنعرف ما هو هذا

---

(١٢) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .

الحاجز . فهو ، كما في كل مثلث اوديبي ، حاجز الأم . ولنقل سلفاً إنه لولا هذا الحاجز لما كان جسم الأب بدا له اصلاً عملاقاً ، ولا شاربه مفتولاً مخيفاً ، ولا نظراته نارية ثابتة .

يقول ذلك الشيخ الذي ناء تحت وقر طفولته قبل أن ينوء تحت وقر السنين : «أما أبي فلم أكن أراه إلا لماماً ، إذ كان يقضي معظم أوقاته مع أصدقائه ، أو يخرج الى زياراته ولهو» ، وعندما يصعد الينا بالليل أكون قد نمت حيث تعودت ان أفعل في سرير أمي ، واذا صادف أن جاء الينا مبكراً ، يغلبني الخوف ، فأختفي وراء ذيل أمي راجياً ألا تقع أنظاره علي »[١٣] .

ومن سرير الأم لا يمكن للأب أن يتبدى في عينيّ الابن الطفل إلا في صورة من اثنتين : إما كمزاحم على حب هذه الأم وعلى سريرها ، وإما كجلاد يسيم هذه الأم خسفاً ويجعلها في حاجة الى حماية زوج عطوف بديل لا يمكن لغير هذا الابن الطفل أن يقوم بدوره . والحال أن الأب كان يتبدى لعيني مدحت في الصورتين كلتيهما معاً : « أما الرجل الذي تفتحت عيناي عليه منذ طفولتي ، فهو ذلك العملاق الرهيب الصامت الذي يعامل أمي بجمود حديدي ، ففي المناسبات القليلة التي لم يكن يتأتى لي فيها الهرب من حضرته عند دخوله علينا ، أرى وجه أمي يطفح بالبشر للقياه ، حتى لتنسى وجودي معها ، أو تضيق بي ، فتدفعني عنها برفق ، وتقوم اليه تعاونه على خلع ملابسه ، وهي تتمسح فيه مثلما تفعل القطة الاليفة حين تتودد الى صاحبها ، وتطوف حوله كأنه كعبتها المقدسة ، وتسرع الى تلبية مطالبه ونظراتها تفيض رجاء وضراعة ، ولكنه يظل شامخاً بأنفه ، لا يبادلها الحديث ولا يلتفت اليها ، كأن لا وجود لها في الغرفة . وأذكر أنني رأيتها مرة **تجترىء**

---

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

على رفع ذراعها الى عنقه ، فإذا هو يدفعها عنه بخشونة ، انزلقت معها يده عن كتفها ، لترتطم بوجهها فيما يشبه اللطمة ، وأصابتها الإهانة في صميم كبريائها ، فولته ظهرها بسرعة ، وغطت وجهها بكفيها ، لتخفي آثار ذلتها ومهانتها .. وشعرت على صغري كأنه قتلها ، فصرخت عالياً ، وخرجت من الغرفة جرياً الى مربيتي ، وارتميت في أحضانها ، وانا أردد المرة بعد المرة : « نينا يا دادة ، نينا .. »[١٤] .

أهو « المزاحم » الذي كان يكرهه مدحت أم «الجلاد » ؟ ان الصورة التي يرسمها له من خلال ذكرياته المسرودة على مسامع محررة « اسألوني » هي صورة جلاد بالأحرى ، ولكن التحليل النقدي لهذه الذكريات عينها يحملنا على الأخذ بصورة المزاحم بالأولى . بل إن مدحت نفسه يقر ، في مقطع واحد على الاقل من ذكرياته ، بأنه لا يدري على وجه اليقين أكان أبوه يكره أمه أم على العكس يحبها حتى الوله :« لست ادري والله ، فمسألة عواطفه نحوها ما زالت الى اليوم مشكلة لم يستطع ذهني حلها ، فحين أستعيد القليل الذي أعيه من ذكريات حياتهما معاً ، أقطع بأنه كان يكرهها ، وعندما أتأمل معاني أفعاله معها ، أراها تنطق بشدة تدلهه في غرامها »[١٤] . على أن مدحت لا يكاد يدلي بهذا الاعتراف بحيرته وبالتباس موقف أبيه من أمه عليه حتى يستطرد في المقطع نفسه ، ومن دون ان ينتقل حتى الى سطر جديد، الى الحديث عن جمال امه بوصف لا يسعنا نحن بحال نعته بأنه بنوي ، وصف يستحضر أمام أبصارنا صورة امرأة لا صورة أم : « وعلى كل حال كانت امرأة رائعة ، أو هكذا كنت أعتقد في طفولتي ، وانا أراها تؤنس البيت بجمالها ورشاقتها : كانت طويلة القامة ، ممتلئة الجسم ، يبرز جمال صدرها وردفيها ذلك المشد الذي

---

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٤٠ ـ ٤٢ .

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .

اعتادت نساء عصرها ان يطوقن به خصورهن . لم تكن بيضاء ولا سمراء ، انما خمرية البشرة في صفاء ونضرة تفضحان حمرة الورد المشتعلة في خديها »[١٤] .

هذه المادية ، اوبالأحرى هذه الحسّوية التي ما ألفنا إلا عكسها في الادب البنوي حين يتغنى بالأم ، تطالعنا في ذكرى أخرى من ذكريات مدحت الطفولية : « كنت أسلي نفسي بالعبث في ارجاء الحديقة ، أقطف الزهر أو اكسر الغصون .. حتى أدمي يدي . وعندئذ أعود الى أمي باكياً ، فتمص الجرح بشفتيها ، ثم تقول بعد أن تطبع عليه قبلة حانية : «أما زال الجرح يؤلمك يا مدحت ؟ »،فأقول وأنا أكبت الدمع لإرضائها : « لا ، بل شفته قبلتك »[١٥] .

والواقع ان المشاهد عينها ، التي ثبَّتت لدى مدحت اقتناعه بأن أباه « وحش » و « ثور هائج » يكاد في كل لحظة أن « يفتك » بالأم الطيبة المسكينة التي لا حول لها ولا قوة غير دموعها وغير طفلها تحتضنه بعد كل مشهد او تحمله بين ذراعيها وتعود به الى السرير ، فيرقدان فيه جنباً الى جنب ويبكيان معاً حتى يغلبهما النوم ، نقول : إن هذه المشاهد عينها كان يمكن أن تتبدى في نظر طفل آخر ، ومن موقع آخر غير حضن الأم أو سريرها ، دليلاً لا على «وحشية » الأب ، بل على « خيانة » الأم التي تمسك حبها عن الأب وترغمه على أن يقضي كل أوقاته خارج البيت ، وبعيداً عن الطفل لأنه لا يطيق العيش بجانب امرأة جاحدة ، تعيش معه بجسدها فقط . بينما قلبها « تركته هناك مع ابن عمها » .

أجل ، لنتصور زوجة في مطلع هذا القرن في مصر تستقبل في بيت الزوجية بالذات ، وعلى مرأى ومسمع من الخدم ، وبخفية عن زوجها ،

---

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٤٦ .

ابن عمها وعشيقها وتقضي وإياه الساعات الطوال في الحديقة أو في مخدع النوم . فمنذا الذي يحيل، والحالة هذه ، حياة الآخر جحيماً ؟ أهو الأب المخدوع أم هذه المرأة التي أقل ما يمكن ان يدمغها به مجتمعها أنها مستهترة ، ان لم يصمها بأنها زانية ؟

والعجيب أن مدحت ، الذي كان يضيقه من أمه انها «تنسى وجوده » في اللحظات التي كانت تحاول فيها استمالة الأب ، فيمتلىء قلبه بالحقد لهذا الهجران على أبيه ، ما كان يستبد به شعور مماثل حينما كانت أمه تهجره فعلاً لتتفرغ لعشيقها ، وما كان يقابل هذا العشيق بعدوانية ، بل رأى فيه على العكس أباً بديلاً ، وفي الوقت نفسه عطوفاً وطيباً. يروي مدحت هذه الذكرى المحددة من ذكرياته فيقول :

« قالت أمي ذات ليلة بعد أن تأخر بنا الوقت ونحن نجلس في الحديقة : « عشر مرات وأنا أرجو منك أن تذهب للنوم يا مدحت ! » . قلت :« دعيني حتى أنتهي من لعبي ! » قالت بحزم : « بل يجب أن تنام ، حتى لا يفوتك موعد المدرسة غداً » .قلت : « لن يفوتني موعد ، فغداً يوم الجمعة ! » . قالت تتدارك غلطتها : « واذا ضبطك بابا ؟ » . قلت :« هل نسيت أنه مسافر في الضيعة ؟ » . قالت ، وقد غاظها أن تتخبط في الأخطاء بهذه الصورة : « دعك من اللجاجة يا مدحت واصعد الى غرفتك بسرعة » . وكانت لهجتها خشنة قاسية ، ورغبتها في التخلص مني صريحة واضحة ... وانخرطت في البكاء بحرقة ، فتأثرت أمي وأخذتني في أحضانها تقبلني بحنان ولهفة . ومضى بعض الوقت ، وما زلت أبكي . وهي تسترضيني ، ولكنني سكت فجأة ، فقد فتح الباب الخلفي للحديقة في تلك اللحظة ، ورأيت رجلاً يقبل نحونا . كان غريباً لم يسبق لي رؤيته ، فأخذتني دهشة بالغة ، وقلت وأنا أشير اليه بذراعي :« من هذا يا نينا ؟ » .والتفتت أمي الي حيث أشير . فلما وقعت عيناها على القادم استولى عليها رعب فظيع ، وهتفت في عصبية

وغضب : « رمزي .. ما كان ينبغي أن تدخـل والصبي معي ، يا رمزي ! » . قال الغريب ببساطة وكأنه لم يسمع تأنيبها : «أهذا هو مدحت ؟ كنت والله في شوق الى مقابلته » . ورفع يده الى رأسي يربت عليها بحنان بالغ . وبلمسته هذه غمرني فيض من الاطمئنان العجيب ، وأحسست أني أقرب الى هذا الرجل من أي رجل عرفته في حياتي ... ورأيته بعد ذلك مراراً مراراً في الحديقة .. كان يزورنا دائماً بالليل أثناء غياب أبي في الضيعة ، وعندما يعود من السفر يختفي الرجل الطيب ، فلا أراه ولا أسمع حتى اسمه . وكان يأتيني دائماً بالهدايا الجميلة ، فأحببت عمي رمزي ، وأصبحت أعتبـره عنصراً هـاماً في حيـاتنا الخاصة : حياتي أنا ونينا »(١٦) .

إن السذاجة المدهشة التي ينطق بها هذا النص لا تدع مجالاً للشك في أن عالم العصابي عالم تأويلي . فالوقائع معناها لا يكمن فيها ، بل في عقل رائيها ، أو بالأحرى هواه . وحتى الوقائع المتماثلة ، قد تبتعث لديه مشاعر متناقضة . ذلك أن مشاعر العصابي متعينة ، بل مثبَّتة سلفاً ، وكل شأن الوقائع أن تتيح لها فرصة للتظاهر .

على أن التعيّن المسبق للعواطف لا يكفي بحد ذاته ليحدد لدى العصابي سلوكه المَرضي مستقبلاً . فالرواية العائلية تشتمل دوماً ، بالاضافة الى التثبيت ، على صدمة أو رضة . وهذه الرضة هي التي تطلق أوالية السلوك المرضي من عقالها . وكثيراً ما تبقى هذه الرضة ، ومعها ازدواجية العواطف ، أسيرة اللاشعور ، فتحدد لدى المرضوض سلوكاً قهرياً ، جبرياً ، لا يجد له من تعليل في وعيه . ولكن حالة مدحت تقدم لنا على العكس نموذجاً لرضة بقيت ماثلة طوال العمر على سطح الوعي ، بينما لم يغب عن هذا الوعي سوى مدلول السلوك

---

(١٦) المصدر نفسه ، ص ٦٣ ـ ٦٧ .

القهري الذي تحدد بها. فمَدحت لا يكتمنا أنه تحول بعد الرضة الى إنسان شبه آلي ، ولكنه بقي ـ ومعه محررة « اسألوني » ـ عاجزاً عن فهم معنى أفعاله الآلية .

ان أخطر ما في الرضة التي أصيب بها مدحت وأوقع آثارها في نفسه أنها كانت من صنع يديه . فقد كان أبوه غمره ، إثر نجاحه بتفوق في امتحان آخر السنة ، بمظاهر عطفه وحبه وكرمه . وذات ليلة طرح عليه السؤال الخالد الذي لا يمل الأهل من طرحه على أولادهم : « من أحب الناس اليك في هذه الدنيا ، يا مدحت ؟ » ، فأجابه « باندفاع بريء : أنت ونينا وعمي رمزي ! » .وان ينسَ مدحت لا ينس ما أصاب اباه في تلك اللحظة : « تصلب في مكانه ، وتلاشى الحنان من نظراته ، واحتقن وجهه ، ولمعت عيناه ، وتلاعبت عضلات وجهه ، وقال في هدوء مخيف : « أين رأيت هذا الرجل يا مدحت ؟ » . وتبين هذا على الفور غلطته ، وحاول أن يتسلح بالصمت ، ولكن الأب أجبره على الإدلاء بكل ما يعرفه عن زيارات « عمه » رمزي لأمه ، ثم قاده « في صمت مطبق » الى غرفة النوم ونادى بأعلى صوته يستدعي الأم ، « وكانت معركة العمر كله : ظل يصرخ ويشتم ويسب ويلعن . ويرميها بأقبح الصفات والنعوت ، ويوجه اليها أقبح الألفاظ وأبشعها » ، ثم أمرها أن تغادر بيته الى الأبد ، وان تمتنع امتناعاً مطلقاً عن محاولة الاتصال بابنهما مدحت . ولما احتجت على هذا المنع أكثر من احتجاجها على كل إجراء آخر وقالت : « أتصدق وشاية الحاقدين ، وتحرمني من ابني ؟ بيني وبينك الله يا ظالم » ، سدد إليها طعنته النجلاء الاخيرة إذ قال بسخرية مريرة : « وهل وشى بك غير ابنك ؟ هو الذي حدثني بعارك ، ولولاه ما عرفت خياناتك » . ويضيف مدحت ، راوي تفاصيل كل هذا المشهد ، قوله : « .. ونظرت إلي أمي ، وقالت في عتاب ظل يطاردني طول حياتي : «سامحك الله يا مدحت ! » . وعندئذ

فقط تجلى له « خطر الغلطة التي ارتكبها في حق أمه » وقال صارخاً وهو يجري وراءها : « نينا لا تتركيني .. خذيني معك » . ولكن ذراع الأب القوية « وقفت حاجزاً بينه وبين حبيبته الوحيدة في الحياة » ، وظلت ممسكة به « حتى غاب وجهها العزيز في ظلام السلم » .

عندما يصل الكتبي العجوز الى هذا الجزء من سيرة حياته ينتفض « كأن عقرباً لدغته » ، ثم يضيف قوله : « كانت ليلة لا تنسى .. تصوري شعور صبي في العاشرة أو نحوها ، حين تنتزع منه أمه الحبيبة نتيجة لوشايته بها وخيانته لثقتها ؟ تصوري الشقاء الذي يعانيه ، والندم الذي يعتريه .. تصوري وحدته وخوفه وثورته وغضبه .. كل هذه المشاعر تفاعلت في صدري ، وأنا أرى أمي ومربيتي تخرجان من بيتنا الى الأبد بسببي أنا .. بسبب غلطة أفلتت من لساني عفواً .. وتمنيت في تلك اللحظة لو كان في مقدوري ان أقتل أبي ، ذلك العملاق القاسي الذي يسد بذراعه الخشنة طريقي الى السعادة ، ويحرمني من اللحاق بحبيبتي الوحيدة في الحياة .. واستبسلت في مقاومة أبي ، ولما يئست من قدرتي على الخلاص من قبضته ، انقضضت على ذراعه أنهشها بأسناني . كنت مثل حيوان مكلوب لا يبتغي سوى الفتك بمن حوله . قال وهو يجذب ذراعه الدامية من فمي : « لعنت أيها الكلب العقور .. اتجرؤ على معاندة ابيك بهذه الصورة ! » . قلت وصياحي يزداد ارتفاعاً : « لست أبي ، ولا اعرفك ، وأنا أكرهك ، وأتمنى أن تموت الف مرة ! » . وجن جنونه ، فاختطف عصاه ، وانهال علي بأقصى قوته . ظل يضرب ويضرب ، وأنا أصرخ ، حتى انكسرت العصا نصفين ، وعندئذ أحسست بالارض تميد تحت قدمي ، والدنيا تسود في وجهي ، ثم غابت المرئيات عن نظري ، ولم أعد أشعر بما يدور حولي »[١٧] .

---

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٧٤ ـ ٧٦ .

وحين أفاق مدحت من إغمائه ، وجد نفسه راقداً في فراشه ، والضمادات حول رأسه وذراعه وقدمه ، والأوجاع الرهيبة تنبعث من كل جزء في جسمه . ومن يومها حفظ الدرس : تعلم مما جرى أن يسقط موضوع أمه من حسابه مع أبيه ، حتى لا تتكرر المأساة وتتحطم عصا أخرى على رأسه . أو لعل الثورة المجنونة التي اشتعلت في نفسه ساعة طرد أمه من البيت « أحرقت بلهيبها » كل ما كان يملك يومئذ من « قدرة على المقاومة » وتركته يعيش مع « العملاق » حطاماً « لا إرادة له ولا قوة » .

ومضت الايام في طريق كله هدوء ودعة واستسلام للأب ، وانكب مدحت على المذاكرة اكثر ساعات يومه ليخلو في ليله ، عندما يأوي الى فراشه الذي تعود منذ مولده ان يتقاسمه مع أمه ، الى طيف « الحبيبة الوحيدة في الحياة » . فـ « في حلكة الظلام وهدوئه يخيل إلي أنها ترقد بجواري . أشم عبيرها وأحس بوجودها وأسمع أنفاسها تتردد في أذني .. ويتجسم الوهم ويتحول الخيال الى حقيقة ، فإذا بي أراها بعيني ممددة في قميصها الحريري الاخضر ، وشعرها البني ينساب على جانبيها كأنه ستار حريري لامع ، ويقفز قلبي بين ضلوعي فأمد يدي أمسح على رأسها ، وعندئذ تردني برودة الوسادة الى عالم الواقع »[18] .

ومرة أو مرات حلم بها ، فاندفع في منامه ليرتمي بين أحضانها ، لكنها ارتدت عنه وهي تقول في عتاب مرير : « سامحك الله يا مدحت ! » واستيقظ من نومه باكياً وعجز عن السيطرة على شهقاته ، فاستيقظ أبوه بدوره وقال له بصرامة : « بعض أحوالك لا يعجبني يا مدحت ، فلقد ورثت اللين مع الأسف ، والضعف يستشري في عروقك ،

---

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

وأظنني بحاجة الى مضاعفة جهدي في إعادة بناء شخصيتك .. أريد أن تكون رجلاً . وسأجعلك رجلاً رغم أنفك ! » .

وشق مدحت دربه الى الرجولة مكرهاً . استسلم لأبيه يعجنه كما يشاء ويعيد تشكيله كما يريد : « كان يرسم لي خطة الحياة ، فأنفذها بلا أدنى مقاومة .. أراد أن أكون الأول دائماً ، فخرجت من كل امتحان وترتيبي الأول .. أراد أن أمتنع عن اللعب والمرح والضحك لأسترجل فأطعت .. أتاني بمدرسين في شتى العلوم فأسلمت لهم قيادي ، وقمت بأداء واجباتي كاملة . كان يفكر لي ، ويتصرف لي ، وينظر لي ، فأقبل أفكاره وتصرفاته ونظراته بلا أدنى مناقشة ، وحتى ثيابي كانت له فيها الكلمة الاولى والاخيرة ، فمثلاً كنت أحب اللون الرمادي والأزرق، ولكنه آثر البني ، فتحولت ملابسي كلها الى اللون الذي اختاره »[١٩] .

وفي المرحلة الثانوية أراد مدحت أن يدخل القسم العلمي ، لأنه كان يحلم بأن يصير مهندساً ، لكن أباه عارضه قائلاً : « من الذي وضع هذه الفكرة السخيفة في رأسك ؟ دعك من هذه السذاجة ، ستكون محامياً ، فهذه مهنة الأعلام في بلدنا » . ودخل مدحت القسم الادبي ، ومع أنه كان لا يميل الى المادة الادبية ، انكب على استذكارها ، فتفوق كالعادة وحصل على البكالوريا بامتياز ، ودخل مدرسة الحقوق « شأن أبناء الخاصة » في ذلك العهد ، وتخرج منها محامياً كما أراد والده ، وما لبث بجده واستقامته أن اشتهر ولمع نجمه وصار « علماً بين المحامين في طول البلاد وعرضها . »

ولكن هل صار مدحت رجلاً حقاً ؟ أو ليس الأصح ان نقول إنه

---

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

كائن طفلي حشي بالرجولة حشواً ؟ بل أكثر من ذلك : أليس هو أشبه ببطارية شحنت ولم تعد تملك غير إرادة التفريغ ؟ أو دمية ذات زنبرك رُصَّ الى أقصى قابليته للارتصاص ، فصارت كلها صبواً الى الانفلات من جديد ؟ وبالفعل ، إن لم نفهم ان الأب هو الذي أنجز طور **تركيب** الابن ،فلن نفهم ابداً ان يكون كل دور الابن ان يزج بنفسه في طور **التحليل** . وما دام الرجل الذي شاده الأب قد صار جزءاً لا يتجـزأ من شخص الابن ، فلا غرو أن يضطر هذا الابن ، في مسعاه الى الانتقام من الأب والى تهديم ما ابتناه ، الى تحطيم شخصه بالذات . وما قصة **آخر الطريق** ، في شطرها الثاني ، إلا قصة هذا التدمير المدهش والعنيد للذات الى النهاية ، الى آخر الطريق ، الى التجرد والعري المطلق الذي يتبدى ، والحالة هذه ، وكأنه ولادة جديدة . ومدحت بحاجة آسرة الى هذه الولادة الجديدة ، الى أن يعود طفل أمه بعد ان صار رجل أبيه، لأنه بذلك لا ينتقم من أبيه ولا يحرر نفسه من ربقته فحسب ، بل يغسل روحه ايضاً من ذلك الإثم المقيم في داخل نفسه وينعتق من ضغط ذلك الشعور المرهق بالذنب الذي يطارده كذباب الندم ، والذي يتمثل له في نهاره وليله ، وعلى الاخص في ليله ، في وجه ذلك الطيف الجميل الذي « كأن عينيه البنيتين الواسعتين تقولان في عتاب : « سامحك الله يا مدحت ! » .

لقد استطاع ابوه « العملاق » أن يفعل به كل ما شاء إلا أن يصنع منه رجلاً . وحينما يصف مدحت نفسه بنفسه بأنه « نصف رجل » ، فإنما يفعل ذلك بشيء من اللذة ، بل من الزهو. فأن يكون أو ان يبقى « نصف رجل » فهذا معناه أنه أحبط مشروع أبيه الكبير في أن يجعل منه « رجلاً رغم أنفه ».و « نصف رجولته » هذه ، التي كانت تثير عليه هزء زملائه في المدرسة ، هي بمعنى من المعاني رجولة كاملة ، من وجهة النظر المعنوية على الأقل ، لأنها السبيل الوحيد امام

مدحت ليثبت لنفسه أنه ليس صنيعة لدنة لأبيه يعجنه ويشكله كيفما شاء .

لقد استطاع أبوه أن يحدث فيه انقلاباً شاملاً ، فلم يترك منطقة من مناطق نفسه وشخصيته إلا واقتحمها وأعاد صياغتها في شكلها ومضمونها على حد سواء ، باستثناء منطقة واحدة تمردت ودللت على مناعة حصينة : تلك هي حياة مدحت الجنسية . فمدحت الذي صار « رجلاً كاملاً ، يتمتع بشخصية مستقلة وثروة طيبة ، وبمهنة تبشر بما يتمناه اكثر الرجال تفاؤلاً وطموحاً » ، مدحت هذا بقي في حياته الجنسية طفلاً ، وتمسك بعناد بأن يبقى كذلك . ففصيلة النساء من الجنس البشري ، على حد تعبيره ، ما كانت توحي له إلا بالخوف ، وكان يكره « من صميم قلبه أن تلقيه الأقدار في طريقها أو تلقيها في طريقه » . وما عرض زملاؤه في الجامعة مرة اصطحابه الى بيت من بيوت اللذة إلا أجابهم « بنفور صادق » : « كله إلا هذا ! أنا لا أحب النساء ! » . وحتى « العادة الجهنمية » ، التي كان « خياله الكريم » يعوضه فيها عن كل اللذات التي حرم منها في الواقع ، اضطر الى الإقلاع عنها بعد ما افتضح أمر خوفه من النساء بين زملائه و« تأكدت شكوكهم في رجولته » فصار « موضع سخريتهم وهدف تلميحاتهم وإهاناتهم » .

على أنه لا يجوز لنا أن نرى في هذا القمع الذاتي للايروسية مجرد رد فعل سالب من قبل مدحت ، المتشبث بحبال الطفولة ، على مشروع الأب الإيجابي الرامي الى « ترجيله » . فالتعيين هنا ،كما في سائر ظاهرات الحياة النفسية ، متعدد. وأقل ما يمكن قوله هنا إن عنة مدحت ، النفسية المنشأ ، تعكس في ما تعكسه موقفين آخرين : معاقبة للذات ، وقسماً بالوفاء الأبدي للأم . فمدحت ، الذي يعتبر نفسه مسؤولاً عن كل الشقاء الذي لحق بأمه من جراء « وشايته » بها ، لا يبيح لنفسه أن يعرف مع الجنس الذي إليه تنتمي أمه لذة هو بها غير

خليق . كما أن مدحت ، الذي ظلت ذكرى عتاب أمه « تطارده طول حياته » ، وقع تحت وطأة شعور باهظ بأن عليه أن يقدم لهذه الأم التي وشى بها دليلاً غير قابل للطعن على إخلاصه ووفائه لها ؛ وهل أقوى من دليل وفاء وعربون حب من امتناعه عن كل امرأة سواها في الوجود ؟

إن نظير هذا التعدد في التعيين يطالعنا في القرار الذي أبرمه مدحت في دخيلة نفسه غداة موت أبيه بأن يفكك ويحطم كل شخصية رجل المجتمع التي ابتناها له هذا الأب . فنحن اذا لم نأخذ في حسابنا عدة اعتبارات معاً ما استطعنا أن نفهم لماذا اندفع مدحت ذلك الاندفاع ـ الذي بدا جنونياً وغير مفهوم في نظر نفسه ونظر محررة « اسألوني » ـ في مشروعه لتلويث سمعته ولتحطيم المحامي اللامع فيه ولتبديد ماله حتى آخر قرش على راقصة عاهرة وضعت يدها على سر مازوخيته ، فمضت تعتصره حتى آخر قطرة .

وبادىء ذي بدء هناك توقيت القرار ؛ إذ ما كان لمدحت ان يقدم على ما أقدم عليه من تفكيك لذاته وتخليع لشخصيته الاعتبارية ما دام الأب حياً . وحتى بعد وفاته ظل خياله العملاق يطارده ويرهبه حتى ظنه « خالداً لا يموت » . وانما بعد ما تأكد له بعد سنوات أن وفاته نهائية لا بعث فيها اقتدر على أن يزج بنفسه ، وقد صار سيدها ، بتهور لا يحسب حساباً لشيء في تلك المغامرة التي ما كان علمه بمآلها الاخير إلا ليزيده تصميماً على الاندفاع فيها ، لا الى الذروة ، بل الى قاع الحضيض .

كانت هذه المغامرة ترمي اولاً ، وكما تقدم بنا القول ، الى تحليل ما ركّبه الأب. ولقد كان من الممكن أن تتفتق عن صورة بديعة من صور صراع الأجيال فيما لو أن تمرد الابن على الأب أخذ شكلاً ايديولوجياً . لكن مدحت ، العصابي الذي لا يعرف من أشكال الفعل سوى رد الفعل ، أعطى تمرده شكلاً سلبياً خالصاً : فهو لن يمحور

حياته حول قيم مضادة لقيم أبيه ، ولن ينمّي في نفسه حس العدالة الاجتماعية ، مثلاً ، كرد على الوجاهة المجتمعية التي كان يقدسها أبوه ، بل سيسلم لأبيه باحتكار **القيمة** لينفرد هو بتمثيل **اللاقيمة** . ومن ثم فهو لن يكون في مواجهة أبيه وقيمه الوجاهية ثائراً أو اشتراكياً أو ملحداً أو حتى فوضوياً ، بل سيمثل في شخصه نفي القيمة وانحلالها : فساحة نضاله لن تكون حزباً من الأحزاب ، مثلاً ؛ بل أحضان عاهرة رخيصة ، وجودها لا ينفي مجتمع الاب بل يمثل وجهه الآخر أو استثناءه الضروري . وهذا بالضبط ما سيحكم بالهامشية على **آخر الطريق** كرواية وسيسد عليهاالمنافذ الى القيمة الجمالية لرواية العالم الثالث التي تفسح هي الأخرى بلا ريب حيزاً واسعاً لما أسميناه بـ « الرواية العائلية » ، وإنما في إخراج قومي وطبقي مغاير تماماً(٢٠) .

ومغامرة مدحت مع الراقصة الرخيصة كانت ، ثانياً ، استمراراً لمشروعه الطويل الأمد في معاقبة ذاته على جريمة العمر التي ارتكبها عندما « وشى » بأمه لدى أبيه . ولكن على هذا الصعيد ايضاً تبقى مازوخية مدحت عصابية خالصة ولا تعطي نفسها بعداً اجتماعياً او عمقاً قومياً .(٢١) .

ومغامرة مدحت مع الراقصة الرخيصة بعد موت أبيه هي ، ثالثاً ، الوجه الآخر لعنّته في أثناء حياة هذا الأب . فالطاقة الليبيدوية

---

(٢٠) انظر مثلاً تحليلنا لـ « الرواية العائلية » لبطل « ثلاثية الجزائر » لمحمد ديب في الجزء الثاني من دراستنا هذه : **الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** .

(٢١) خلافاً ، لمازوخية زكي النداوي ، بطل رواية **حين تركنا الجسر** ، لعبد الرحمن منيف (انظر تحليلنا لهذه الرواية في كتابنا **رمزية المرأة في الرواية العربية** ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٥ ـ ٤٧) .

المقموعة في الطور الأول كان محتماً ان تتفجر في الطور الثاني ، بل كان محتماً ايضاً أن يأتي تفجيرها بمثل القوة التي قُمعت بها ؛ فكما كانت تلك العنة مطلقة ورافضة حتى للتسوية المتمثلة في « العادة الجهنمية » ، كذلك فإن انفجار الطاقة الليبيدوية سيأتي مدمراً لكل الحواجز والسدود ، ولن يقبل بأي تسوية باسم أي قيمة من القيم ، ولن يهدأ ، مثله مثل الإعصار ، إلا بعد ألا يبقى شيء قائماً ليدمره .

لكن هنا يطرح سؤال نفسه : لماذا ما كان إلا لراقصة رخيصة عاهرة أن تلعب دور الصاعق المفجِّر ؟ وهنا أيضاً تأتي الإجابة مزدوجة ، أو بالأحرى مركَّبة : فعاهرة بمثل ذلك الرخص هي المرأة الوحيدة التي كان يمكن لمدحت أن يقيم معها علاقة لأنها لا يمكن أن تذكره بحال من الأحوال بأمه : فالعاهرة بالقياس الى الأم هي تجسيد لمبدأ الغيرية المطلق ؛ ولكن العاهرة ايضاً ، وبحكم ازدواجية الحب والكره ، هي بالقياس الى الأم عينها مبدأ هوية. فالأم المجَّردة من الجنس ، المصنَّمة ، هي على الدوام « مادونا » ، أي كلية العذرة ؛ ولكن كل مادونا تنطوي في سرها الدفين على مشروع مومس ؛ فالابن العصابي الذي يحب أمه الى حد العبادة على الصعيد الشعوري لا ينسى أيضاً ، على صعيد لاشعوره ، أن هذه الأم أنجبته من أبيه وأنها كانت لهذا الأب ، الذي يبغضه حتى الموت ، زوجة ؛ فكل أم هي بالضرورة زوجة أب ، وهنا تحديداً يكمن جذر المماهاة بين المادونا والمومس . وإذا لم نفهم لعبة الحب والكره هذه ، لعبة التصنيم والتدنيس هذه ، ما استطعنا أن نفهم سر ذلك الدور الكبير الذي تضطلع به البغي في الأدب الروائي في مختلف لغات العالم ، ولا استطعنا في **آخر الطريق** تحديداً ان نفهم سر تلك الجبرية الحديدية التي دفعت بمدحت ، النموذج الحي لما تسميه اللغة الدارجة « ابن

أمه »،الى طلب الهلاك على يد بهية .[٢٢] .

وبالفعل ، ما كان لبهية ، على رخصها وابتذالها ، ان تلعب ذلك الدور الكبير الذي لعبته في حياة مدحت لولا أنها مثّلت له من اللقاء الأول شخصاً لعب في كل حياته السابقة دوراً لا يقل أهمية .

ولنبدأ بالمظاهر الخارجية .

فقد كانت بهية تكرر في جسمها معالم كثيرة من المظهر الخارجي للأم . فقد كنا رأينا مدحت الطفل يصف أمه بالجمال والرشاقة وطول القامة وامتلاء الجسم ونحول الخصر وبروز الصدر والردفين وخمرية البشرة . والحال أن هذه الاوصاف تكاد تطابق ، حرفياً ، أوصاف بهية : « أقبلت علينا في أبهى منظر وأروع حلة .كانت ، كما قال حفني[٢٣] ، اسماً على مسمى ، بهية ،وهي حقاً بهية : بشرتها البيضاء تتشبع بحمرة واضحة ، حتى لتظن أنها في خجل دائم ، وكان شعرها في سواد الليل الحالك ، وقوامها الرشيق يلتف في لين وطراوة ، وخصرها النحيل يضاعف إظهار نهديها وردفيها »[٢٤] .

وكان أول لقاء لهم في مجلس طرب . وكانت تجيد الضرب على العود وتعالج أوتاره « بيد خبيرة » ، وتغني بصوت شجي فيه « نبرة رخيمة تنفذ الى العروق ثم تستقر في القلب » ، وترقص ،اذا ما رقصت، في « هيبة وجلال » . والحال أن من الصور الفردوسية الراسخة رسوخاً أبدياً في ذاكرة مدحت صورة أمه في « مجتمع السيدات » ،

---

(٢٢) في حالة مدحت تحديداً يمكن القول إن مبدئي الغيرية والهوية اللذين تمثلهما بهية بالقياس الى الأم امكن اجتماعهما بسهولة اكبر نظراً الى أن الأم ، من خلال علاقتها الزانية بعشيقها وابـن عمها رمزي ، مثّلت على مسرح الواقع ـ لا الوهم وحده ـ دور العاهرة .

(٢٣) قوادها وشريكها المتواطىء معها .

(٢٤) آخر الطريق ، ص ١٢٥ .

وهي تستقبل ضيفاتها في أبهى حلة ، ثم تتوسطهن وتحتضن العود وتعزف لهن « أرق وأجمل الأنغام » ، فيما هن « يرقصن على الطريقة الشركسية الجميلة أو يغنين »(٢٥) .

وعندما زارها للمرة الثانية اشتكت له ، وهو المحامي ، من ظلم الناس لها وهضمهم حقوقها . فكان لهذه الشكوى مفعول السحر في انجاز سيرورة المماهاة بين بهية والام التي كان مدحت يتصورها ويصورها مظلومة طول عمرها من قبل أبيه ومن قبله هو شخصيا حينما « وشى » بها لدى ظالمها . يقول في ذلك :

« رنت كلماتها مألوفة لذهني ، فأين سمعتها من قبل ؟ « سامحهم الله » : معناها انها ظلمت ، احدهم ظلمها مثلما حدث ذات يوم لغيرها ، ولا بد ان تكون ظلمت بغير حق ، وبسبب الظلم تألمت كثيرا . واوجعني قلبي ، وانتابتني رغبة ملحةفي ان اضع يدي على رأسها ، واظل أربته مرة بعد مرة ، حتى تزول آلامها وتنسى الاحزان التي تشقيها »(٢٦) .

على ان اكثر ما شد مدحت الى بهية ليس جمالها ولا فنها ولا تباكيها الكاذب ، وانما الموقف الذي اتاحت له ان يضع نفسه فيه : موقف الرجل الساذج ، الذي يرى الحقيقة ويتعامى عنها ، مثله تماما مثل الطفل الذي يشهد الاحداث التي تدور بين الراشدين بأم عينه دون ان يملك لها فهما . ذلك ان **سذاجة كبرى** تدمغ حياة مدحت وتقصمها ، كالتاريخ ، الى ما قبل وما بعد : فلولا سذاجته لكان ادرك طبيعة العلاقة التي تجمع بين امه وابن عمها رمزي ، ولكان حاذر أن يشي بهما ، في سذاجة ايضا ، لدى أبيه . وسذاجة مفجعة كهذه ،

---

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ١٤٣ .

كلفت امه ما كلفتها من حياتها وأمن حياتها ، تستوجب كفارة لا يكون الثمن الذي يدفعه فيها مدحت باقل من ذاك الذي دفعته امه . وهنا بالتحديد يكمن سر انشداده الى تلك الزهرة القانصة او العنكبوت المفترسة او الهوة الفاغرة فاها التي اسمها بهية . فقد ادركت بذكائها وجشعها انه ليس طالب لذة بقدر ما هو فأر ساذج يبحث عمن يلتهمه ، فمثلت دور قط . غمرته بدلالها ومغازلاتها ، ولكنها تمنعت عليه وتأبت . ومع انه كان يدرك لعبتها ، ويعلم انها لا تتمنع وتتأبى الا « خشية ان تقدم له بضاعتها قبل ان تستبد به الرغبة في الحصول عليها ، فينخفض السعر وتهون قيمتها في تقديره » ،فانه اصر مع ذلك على ان يلعب دور الساذج . وبديهي انه كان يعلم انها بائعة لذة ، وانه يستطيع،فيما لو شاء ، ان يحذو حذو « الرجال الكثيرين الذين سبقوه الى بهية » ،فدفعوا ثمنا قد يكون غاليا لكنهم « نالوا جميعا مناهم » ، لكنه بدلا من ان يسلك هذا السبيل المطروق والمأمون راح « يفكر ويفكر ويفكر » حتى اهتدى الى جواب عجيب لا يهتدي الى مثله ، على حد تعبيره هو نفسه ، الا من « آثر أن يعبر الاشواك حافيا ويلقي بنفسه في النار طائعا » : الزواج . ولم يغب عنه لحظة كاشفها برغبته في الزواج منها نظرة الاحتقار والاستهانة التي حدجته ـ وقوادها ـ بها وكأن عينيها تقولان : « ما احتياجك الى الزواج ايها الابله ؟ » .بل لم يغب عنه ان زواجه منها سيفتح الباب لها على مصراعيه لتبتزه وتحتلبه حتى النهاية . ولكنه رغم ذلك ، او بسبب ذلك بالاحرى ، اقدم على ما هو مقدم عليه باشراق نفس وهناء خاطر . فأن يكون قرأ في عينيها انه « ابله » وان يكون كشف لها بطلبه الاخرق الزواج منها عن « مزيد من غفلته وجهله » ، وان تكون نظرت اليه « مثلما ينظر التاجر الماهر الى عميل جاهل يقع في الشرك بلا ادنى تحفظ ويشتري بأغلى الاسعار بضاعة خاسرة » فهذه بالضبط منية نفسه التي تهون دونها كل

تضحية مهما غلت . بل أهو يضحي اصلا ؟ اليست تفتح له ، اذ تتيح له ان يكون على مثل هذه الغفلة والسذاجة ، المغلق من الابواب الى عالم طفولته السحري ؟ الا تمكنه ، باستغفالها اياه على هذا النحو المكشوف ، ان يحيا من جديد وهو في شرخ الرجولة سذاجة الطفولة ؟ واذ يرتد أمامها طفلا ، الا تكون ارتدت له أما ؟

الحق انه حتى وهو يروي لمحررة « اسألوني » ذكريات تلك المرحلة من حياته كان وجهه « يشرق بابتسامة تنم عن مدى استمتاعه بحلاوة الذكريات التي تتوافد على ذهنه » فيما لسانه يقول « في أسف حلو » : « أي والله كانت اياما تساوي العمر كله ، ولا اظنني انساها ولو عشت مليون عام ، فالسعادة التي غمرتني في تلك المرحلة من حياتي عرفت كيف تتغلغل في كياني وتستولي على قلبي وروحي وجناني ، حتى لم يتبق لي ادنى حيلة في امري . ذهبت ارادتي وانشل ذكائي وتعطل تفكيري ولم يعد يعنيني من هذه الدنيا الواسعة سوى متعة اللحظة التي اعيشها ، اللحظة التي اريد ان تمتد بي الى ابد الآبدين ، ولا يهمني كم ادفع ، او ماذا ادفع في سبيلها !»[٢٧] .

والواقع ان هذه العلاقة بين السعادة والثمن معكوسة . فلم يكن الثمن الواجب دفعه كبيرا لأن السعادة كبيرة ، بل كانت السعادة كبيرة لأن الثمن الواجب دفعه كبير . فكل الاموال الطائلة التي انفقها مدحت على بهية قبل زواجه منها وبعده كان يعلم انه ينفقها على بالوعة ، ومع ذلك ما كان يحلو له الا ان تطلب منه المزيد والمزيد دوما . فلئن انفق عليها في سنوات معدودة ، نقدا او مصاغا ، كل ما ادخره من ارباح المحاماة وكل ما ورثه عن ابيه ، افلا يصحح بذلك المسار الخاطىء للاحداث التي ما انحرفت اصلا عن مجراها الا

---

(٢٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٠ .

بجريرته ؟ فقد كانت امه ، وهو طفل ، كل شيء ولم يكن هو شيئاً؛ وما دام تسبب ، بوشايته ، بتجريدها من كل شيء ، افليس من حقها عليه ان يفرغ هو حتى آخر قطرة ، كيما تعاود هي الامتلاء ؟ ثم ان هذا التعري حتى النهاية ، حتى « آخر الطريق » ،ألا يضعه من جديد في حالة العوز والتبعية المطلقة التي يكون عليها الطفل ازاء امه ؟ وحينما يؤكد مدحت : « كانت اذا اقبلت علي أذوب في بحر من السعادة لا اول لها ولا آخر ، واذا نأت اعيش في جحيم دائم » ، فهل ينبغي ان نرى في كلماته هذه كلمات عاشق اضله الهوى واعماه ، كما تفترض محررة « اسألوني » ام كلمات طفل تمحور وجوده كله حول امه : فحضورها حياة وشبع وغبطة كلية ، وغيابها جوع وحصر وموت ؟

ان واحدا من المعايير الرئيسية التي تميز الراشد من الطفل انه يجري تسوية او موازنة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، على حين ان مبدأ اللذة يسود بلا منازع في التنظيم النفسي للطفل . والحال ان علاقة مدحت بـ « نينا » بهية تدور كلها تحت يافطة واحدة : النكوص من الرجولة الى الطفولة عن طريق نحر مبدأ الواقع على مذبح مبدأ اللذة .

عن هذه السيادة المطلقة لمبدأ اللذة يقول مدحت :«كنت بالصراحة اصدق مَثَل لانسان محروم ، عاش طول عمره جائعا ، ثم تفتحت امامه فجأة ابواب اللذة ، فوجد كل ما يتمناه في الدنيا قد تركز في امرأة واحدة ... كانت عيناي لا تريان سواها ، وقلبي لا يريد غيرها ، وغرائزي لا تصرخ الا منادية لها ، فأعطيتها ما تريد ولم اعترض »(٢٨) .

وازاء استبداد مبدأ اللذة هذا لا عجب ان يمتنع مدحت عن

---

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ١٦١ .

« الموازنة بين دخله ومنصرفه » ،ولا عجب ان يبدد ماله كله ، تليده وطريفه ، وان يغرق نفسه في الديون بدون ان يشعر مع ذلك بأي أسف لأن بهية كما يقول « كانت روحي وحياتي ، ورضاها عني يعادل ثروتي ومالي واسمي وشهرتي وجاهي ... وقد اصبحت لفرط جنوني بها عبدا ذليلا تبيع فيّ وتشتري ، وبسحر جسدها البض سلبتني ارادتي وعقلي وذكائي وكبريائي »[٢٩] .

على ان المال لم يكن هو الضحية الوحيدة لنحر مبدأ الواقع ، اذ ما كاد المال يفرغ حتى ادار مدحت لبهية ـ ملكة مبدأ اللذة ـ جانب سمعته ومكانته المهنية لتنهش منه كما تشاء : فقد صار ينقطع تدريجيا عن العمل في المكتب ليقضي كل وقته وهو يتمسح بها ويتذلل لها ، ثم لما انفضحت صلته ببهية وذاع امرها في البلد ازداد تباعد العملاء عن مكتبه ، وبات اقرب الناس اليه يخشى ان يعهد اليه بدعاويه ، حتى اضطر يوما الى ان يبيع بيت الذكريات ومربع الطفولة ليلقي بثمنه وكأنه « آخر قطعة من قلبه تحت حذاء بهية » .وبالرغم من جسامة التضحية ، فعل هذه المرة ايضا ما فعل « بلا ندم » .ذلك انه « بالرغم من تقديري التام لسفاهة تصرفاتي ، ومعرفتي الصريحة بأنني أسير بنفسي حثيثا الى الهاوية العميقة التي تنتظرني لم اقف او اتراجع ، حتى لا افقد جواز مروري الوحيد الى تلك الاحضان الساحرة التي غلبتني على امري وافقدتني كل سيطرة على حمقي »[٣٠] .

وعندما دعاه نداء « الهاوية » الى خيانة شرف مهنته ، لم يتردد . وعندما شطب اسمه من جدول نقابة المحامين ، لم يندم على شيء . وعندما صارت بهية تعامله ـ وقد ادقع ـ بخشونة وتطرده بوقاحة ، ارتضى بمصير الكلب الذي كل امنيته ان تلقى اليه بين الفينة

---

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٦٠ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ١٧٤ .

والاخرى عظمة . بل حتى عندما طردته من فراشها وقطعت صلتها الجسديه به ، تقبل قرارهـا بمنتهى الخنوع « مكتفيا بنعمـة التطلع اليها والسير على الارض التي تمشي عليها » .

وحتى يبقى في البيت « الذي تتردد فيه انفاسها » بدون ان يكون عالة عليها ، تحول الى « خادم أمين » يقضي ساعات نهاره بين البقال والخباز والجزار بدون ان « يخدع سيدته في قرش او جنيه » .اما ساعات الليل فكان يقضيها على حشية في غرفة خدم صغيرة وضحكات « الضيوف » ،أي الزبائن الذين عادوا الى التردد على البيت ، تطرق مسامعه حتى الفجر ، فلا ينبض فيه عرق لغضب او لغيرة . والسر في هذا الاستسلام ، الذي يعادل تبعية الطفل المطلقة لأمه ، ان مدحت كان يخشى ان يذوق مرة اخرى مرارة خبرة الانفصال عن فردوس الرحم او الحضن الوالدي : « ربما اكون قد رضيت خوفا من ان تضيق بهية بوجودي معها فتطردني من بيتها ، وبذلك احرم من النعم التي ارفل فيها ، نعمة النظر اليها ، ونعمة الاستماع الى صوتها ، ونعمة الاحساس بوجودي معها في مكان واحد »[٣١] . .

المرة الوحيدة التي تحركت فيها نخوته ، وهو في حضيض المهانة والسقوط ، كانت عندما طلبت اليه بهية في بهمة الليل ان ينهض ويأتي بشراب لـ « ضيوفها » .وحتى هذه المذلة كان سيتحملها صاغرا ، لولا ان بهية استبطأته فصاحت به : « يا شيخ اتحرك جاك خيبة على امك » .وما نطقت بالكلمة الاخيرة هذه حتى شعر وكأن « شيئا محميا » يخترق صدره وينفذ الى قلبه . وجن جنونه ، فما درى الا وهو يتناول سكينا من المطبخ ويطعن بها بهية بمنتهى قوته .

وبديهي اننا نستطيع ان نفسر فعل التمرد هذا كما فسره مدحت

---

(٣١) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .

نفسه على انه فعل انتقام للأم من الاهانة التي تلفظت بها شفتا بهية. ولكننا اذا ما تجاوزنا هذا التفسير الفوري والمباشر، فلن يشق علينا ان ندرك ان ما اطاش بصواب مدحت ليس الاهانة بحد ذاتها، وانما خروج بهية على قواعد اللعبة وقطعها، على نحو مباغت وفظ، لخيوط عملية المماهاة بينها وبين الام. ولكن مدحت، الذي بات خيط وجوده معلقا بهذه اللعبة، عرف كيف يستغل هذه الحادثة بالذات ليمضي قدما في عملية المماهاة ولينتقل بها الى ذروة جديدة. افليس طعنه لبهية «بمنتهى القوة» تكرارا لطعنة نجلاء اخرى كان سددها فيما غبر الى «نينا» يوم وشى بها؟

ان هذا الاحياء لجريمة الطفولة، او اعادة تمثيلها بصورة فعلية، ضروري لفهم الصفحات الاخيرة من قصة **آخر الطريق** باقتضابها وتسارع وتيرة احداثها. فبهية لم تمت من جراء الطعنة، وانما مدحت هو نفسه الذي كاد يموت من جراء الطعنات التي انهال بها عليه ضيوفها الذين هبوا لنجدتها. ولم يبرأ من جراحه حتى وجد نفسه ـ وهو في حالة من الغيبوبة ـ في قفص الاتهام يحاكم بتهمة الشروع بالقتل. وفي اثناء المحاكمة التزم الصمت ورفض باصرار ان يدافع عن نفسه، ولم يكن الحكم الذي صدر بادانته وبحبسه لسنوات عديدة في «ليمان طرة» هو ما حز في نفسه، وانما تبلغه قرارا من المحكمة بالموافقة على طلب بهية الطلاق منه بعد ما ثبت من اعتدائه على حياتها. وحتى سنوات الليمان الطويلة لم يقضها في عذاب مقيم لما لقيه من سوء معاملة، او لما حرمه من حرية، بل فقط لأن ضميره كان يسوطه صبحا ومساء بالتعنيف والتقريع: «لماذا ايها المجرم آذيت حبيبتك؟ وكيف لم تقطع يدك قبل ان تطعنها؟».وكان الندم يشتد به احيانا فيضرب رأسه بجدار السجن، ويظل «يضرب ويضرب حتى يسقط على الارض داميا فاقد الوعي».أما البقية الباقية

من حياته التي عاشها منذ خروجه من السجن وهو يبيع الكتب القديمة ويطوف بها على زبائنه ليشتروها منه لا لحاجة بهم اليها بل ليمدوا يد العون الى وجه كريم لـ « عزيز قوم ذل » فقد قضاها وفي قلبه لوعة وندم مستديم على ما فعله « بأحب امرأة الى قلبه » .

وعند هذه الكلمات التي ختم بها الكتبي العجوز سيرة حياته لم تتمالك محررة « اسألوني » نفسها ان تسأله وقد اخذتها الدهشة : « بعد كل ما اساءت اليك ، يا استاذ مدحت ؟» فجاءها جوابه ابعث بعد لها على العجب والدهشة :«لو اعطيت حياتي من جديد ، فأظنني لا اتردد برهة في اعطائها لبهية !» . ولكن الا يزول كل داع للعجب وللدهشة لو وضعنا محل « بهية » اسم « نينا » ؟

هكذا يطوي القارىء مرة اخرى الصفحة الاخيرة من قصة وهو تحت وقع انطباع قاهر بانه وان قرأ قصة نقلت بامانة عن الواقع ، وبأنه وان تكن كاتبتها ما نقلتها اليه الا لأنها وجدتها « اغرب من الخيال »،فان ما تفتقر اليه **آخر الطريق** مع ذلك هو ان تثبت انتماءها لا الى « صميم الحياة » بل الى صميم الفن . فهي لا تعدو ان تكون قصة حالة سريرية لم تخضع لأية اسلبة جمالية . ولو كانت ناقلتها تملك جهاز المفاهيم الكفيل بتمكينها من تأويل وقائعها على الوجه الصحيح ، لما كانت بدت لها غريبة ، الى ذلك الحد ، ولما كانت اباحت لنفسها ان تقدمها للقارىء كما هي ، بكل نيوءتها وفجاجتها ، بل لربما كانت امتنعت عن نقلها له اصلا على اعتبار انها لا تضيف جديدا لا الى الفن الروائي ولا حتى الى حوليات الطب النفسي . وعلى الرغم من لمسة الصدق التي تشع بها القصة فانها ، في محصلتها النهائية ، لا تكاد تختلف في شيء عن قصة مختلقة كتبها كاتب ، او بالاحرى ناسخ ، اطلع على النظرية التحليلية النفسية فاراد ان يقدم مثالا تطبيقيا عليها في اطار قصصي .

ان **آخر الطريق** تقدم دليلا آخر على ان بين الفن والواقع مسافة ما ، وهي بالتحديد المسافة الجمالية : مسافة غير قابلة للاختصار ، ولا يستطيع غير الخيال المبدع ان يقطعها . والخيال الذي يمكن للواقع احيانا ان يكون اغرب منه خيال اختباري لا سحر له الا بقدر ما لا تطاله القوانين الناظمة لحركة سائر الوقائع الاختبارية . وهذا السحر لا يعتم ان يتلاشى ويتبدد حالما يصبح المجهول معلوما وحالما تقع الظاهرة الغريبة الاستثنائية تحت سلطان القاعدة العامة تعينا وتعليلا وتفسيرا . ومن العسير اصلا ان نرى في **آخر الطريق** قصة اغرب من الخيال . بل هي لتبدو على جانب من السذاجة قياسا الى التعقيد الذي يمكن ان تتجلى به بعض الاعراض العصابية ، وبخاصة الذهانية . ولو كان لدى ناقلتها دراية بأوليات التثبيت الطفلي والتماهي وتكوين الطبع المازوخي ، لما بدت لها سيرة بطل **آخر الطريق** باعثة على الدهشة الى ذلك الحد .

ونحن لا ننكر بعد هذا ان للقصة جانبها الذي يمكن ان يلقى صدى وتجاوبا في نفس القارىء . فهي في خاتمة المطاف قصة انسان . وما دام القارىء انسانا فليس لما هو انساني الا ان يهز فيه بعض اوتار حساسيته .

الجامحة

« كل فتاة بأبيها معجبة »

مثل عربي

« يبدو لنا أن من السواء التام أن تتألم البنت الصغيرة وتبكي اذا انكسرت ، وهي في الرابعة من العمر ، دميتها ، واذا قرعتها ، وهي في السادسة ، معلمتها ، واذا ما دفنت ، ربما في الخامسة والعشرين ، طفلاً لها ... لكن سيأخذنا العجب بالمقابل إذا ما بكت هذه البنت ، وقد غدت امرأة وأماً ، على دمية محطمة . على هذا النحو يتصرف المعصوبون »

فرويد

تنتمي هذه القصة انتماء مباشراً الى المدرسة الرومانسية ، فتجمع على نحو لا يخلو من جمالية بين الغنائية والمسحة الذاتية والاحيائية والطبيعية :

« كان موكب الشمس قد ولى ، واكتسى الكون بغلالة رمادية مقبضة ، وأقبلت العتمة القاسية ،فاضطربت النسمات خائفة ، وتحركت الأدواح كأنها هوائم الأشباح . ولاحت لأميرة تلك اليد الحديدية الجبارة التي تهبط مع الغسق لتعتصر من صدرها قطرات السعادة ، فتلفتت تنشد المهرب من عدوها ...ولكن الهواء حمل غناء كروان بعيد ينشد بين أطواء الفضاء الخابي ألحان الحب والسلام ، فانحسر الرعب عن نفسها ، وأنصتت إلى أنغامه متعجبة وقد خيل اليها أنه يردد : « الحب رائع جميل ، أغلى من اللآلىء واليواقيت ، بضاعته لا تعرض في الاسواق ، وذهب العالم لا يشتريه ! »[٣٢] .

الجامحة اذن قصة حب . وكما عند أغلب الرومانسيين ، قصة حب حزين : « أوجع الغناء قلب أميرة ، وخيل اليها ان الكروان قد تعاهد هو والغسق على تعذيبها ، فاغرورقت عيناها بالدموع ، وتطلعت الى الفضاء المعتم تعتب على الطير قسوته . وأدركت نفحة من النسيم عتابها ، فأسرعت تتخطى به أخواتها ، حتى اذا وصلت الى الكروان ،اضطرب صوته الرخيم ، وتسارعت خفقات جناحيه وهرب بأنغامه في أجواء الفضاء مترنماً : « الحب يكمل بالموت ، ولا يفنى في القبور » (ص ٨٥) .

على أن المفاجأة التي تعدها **الجامحة** لقارئها ـ وهذا هو الفارق

---

(٣٢) أمينة السعيد : **الجامحة** ، سلسلة ، **اقرأ** ، يوليو ١٩٥٠ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ص ٨٣ ـ ٨٤ .

الكبير بين الرواية الرومانسية والرواية العصابية - أن ذلك الحب الحزين ، الذي هو « أشد من القوة وأبلغ من الحكمة وأعمق من الفلسفة » ، انما هو حب أميرة لأبيها : « طوتها العتمة الشاملة ، وتسللت الى رأسها ، فاختلطت الصور فيه ، وخبا بريق ألوانها ، إلا من صورة واحدة انعكست عليها أضواء باهرة تبرز آية الآيات في حياتها : الحب الذي يكمل بالموت ولا يفنى في القبور ؛ فقد كان حبها لأبيها من ذلك النوع الذي يغلب الفناء على قوته ، ويزيد بالبعد تأججاً واشتعالاً » (ص ٨٥) .

على هذا النحو تحتل **الجامحة** مكانها ، جنباً الى جنب مع **النبوءة** و **آخر الطريق** ، في سلسلة « الرواية العائلية » . على أن ما تتميز به هذه القصة على سابقتيها أن الحرفية الواقعية تتراجع فيها قليلاً لتتقدم الأسلبة الجمالية قليلاً ، وأن محررة « اسألوني » تختفي لتترك الأحداث تُروى بضمير الغائب المؤنث بلا وساطتها ، فيخامر القارىء شعور بأنه يقرأ ترجمة ذاتية أكثر مما يقرأ سيرة غيرية ، وبأن الراوية هذه المرة هي نفسها البطلة .

غير أن **الجامحة** لا تفترق عن **النبوءة** وعن **آخر الطريق** في ناحية إلا لتلاقيهما في ناحية اخرى . ففيها ايضاً يبقى حضور الأب ، كما في سابقتيها ، طاغياً . ولكن اضطلاع أنثى ، من غير جنس الأب هذه المرة ، بدور البطولة في **الجامحة** ، يسقط عن ذلك الحضور الطاغي عدوانيته وعدائيته ويخلع عليه على العكس طابعاً من المثالية والتصنيم . وبالفعل ، ان الأب يغرق أميرة ، بطلة **الجامحة** ، في كلية حضوره بحبه لا بكرهه ، ويحدد لديها بالتالي سلوكاً موجباً لا سالباً، اندفاعاً داخلياً للامتثال له لا للتمرد عليه ، نزوعاً قاهراً الى عبادة الصنم لا الى تحطيمه .

أن أميرة ، مثلها مثل مدحت في **آخر الطريق** ، صنيعة أبيها ،

ولكنها بعكسه صنيعة قدرُهـا أن تصون ذاتها لا أن تدمرها . وان عدنا الى تشبيهنا السابق قلنا إنها هي الاخرى بطارية ، ولكنها هذه المرة بطارية إلكترونية لا تفرغ أبداً لأنها تعيد شحن ذاتها باستمرار ؛ دمية ذاتية الحركة ، كل ارتداد منها نحو التحليل هو في الوقت نفسه تقدم نحو التركيب .

وبمعنى من المعاني ، فإن كلمة سر **الجامحة** تكمن في عنوانها بالذات ، أو بالأحرى في إساءة اختياره . فالرواية تقول بالضبط عكس ما يقوله عنوانها . وأميرة ، بطلة هذه السيرة الذاتية المتنكرة في ثوب **الرواية** ، أبعد ما تكون عن الجموح . صحيح أن لها من الفَرَس قوة الشكيمة والعنفوان ، ولكن اللجام لم يفارق عنقها قط .وصحيح أيضاً ان الحزوز التي خلَّفها فيها تشهد على قوة مقاومتها ، ولكنها تشهد أيضاً على أنها لم تعرف الطلاقة قط . وصحيح أخيراً أن غؤور هذه الحزوز ينمّ عن طاقة الاندفاع التي تبطنها ، ولكنه يشي أيضاً بمتانة اللجام الذي يشد على خناقها .ولو كان في الإمكان اختزال الكائن الانساني الى سمة واحدة من السمات الطبعـية ، كما يوحي عنوان الرواية ، لقلنا إن الصفة التي يمكن أن تلخص ماهية أميرة ،بطلتها ، ليست **الجامحة** ، بل **الملجومة** . والروايـة نفسها لا تصـور قوة الاندفاع الى الأمام بقدر ما تصور قوة الشد الى الوراء . وما هذه القوة اللاجمة بطبيعة الحال إلا الأب ، ولكن ما يكسبها شدة مضاعفة أنها ، كما في كل علاقة اوديبية ، تُستبطن فتصير ، وهي الخارجية المنشأ ، داخلية التولّد .

إن لأميرة من المزاج العصابي شرطه الأول : الكَمّ . فهي ، على حد تعريفها لنفسها ، « لم تكن فتاة عادية . بل مخلوقاً شديد الحساسية بلتها الأقدار بعواطف فياضة جارفة » . ولئن « شاءت الأقدار أن تجعلها امرأة » ، فقد آثرتها « من العواطف بنصيب عَشْر

على الاقل » .وهذه الطاقة العاطفية ، القابلة للترجمة الى « الغريزة » بمصطلحات علم النفس الكلاسيكي ، والى « الهذا » بالمفردات الفرويدية ، هي التي سيقيض لها أن تُلجم وتقمع عن طريق الأب أولاً ، ثم عن طريق نائبه ، الأنا الاعلى لأميرة ، على مدى حياة هذه الاخيرة . وعن هذا الصراع ، الذي لن يفتر له أوار ، ستظل غائبة القوة الموازنة الأساسية : الأم .

فأميرة ، التي هي بنت أبيها بكل ما في الكلمة من معنى ، لا أم لها . فقد ماتت عنها عند مولدها ، مخلفة فيها شعوراً لايفتر له هو الآخر أوار بأنه « ينقص حياتها أم » (ص ١٠) . والحرب التي شنها الأب على طاقة أميرة العاطفية استهدفت ايضاً حتى ذكرى الأم . فللمرة الأولى والاخيرة التي سألت فيها أميرة ، وهي طفلة في الثالثة من العمر ، أباها عما إذا لم يكن لها « أم كبقية الأطفال » ، جاءها جوابه لا في شكل دموع اغرورقت بها عيناه أو تعابير ألم ارتسمت على وجهه ، بل في شكل « صرامة واضحة اكتسى جبينه » بها ، فارتجف قلبها « لا لمأساة الموت التي لم تكن لتفهمها او تعقل أحكامها » ، بل لأن سؤالها « أغضب والدها ، وهي لا تحب أن تغضب أعز الناس اليها » . و « ظل على صرامته أياماً ثلاثة لا يكلمها .. حتى غمرها الشقاء ، فاوشكت غير مرة أن تركع بين يديه باكية مستغفرة » . و«تعلمت في ذلك اليوم درساً لا ينسى : هو أن تترك قصة الأم جانباً ، وأن لا تعود الى الخوض فيها »(٣٣) .

ان عالماً تسوده صورة الأب وتطرد منه حتى ذكرى الأم هو عالم منفيّ عنه **مبدأ اللذة** . وبالفعل ، لم تكن طفولة أميرة إلا عملية غسل طويلة الأمد ومتصلة الحلقات لا للدماغ وحده ، بل كذلك للوجدان

---

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ١١ .

والقلب والاحشاء . وقد كان المطلوب تحصين أميرة وإكسابها مناعة أبدية ضد كل ما يمكن أن يمت بصلة الى الأم وعالمها . فاللبن الذي أرضعها إياه ابوها كان « لبن الكبرياء »(ص ٨) . والغرسة التي غرسها فيها كانت عبادة القوة واحتقار الضعف والضعفاء ، وكراهية « العواطف السخيفة » (ص ١٣) . مرة « كانت تلعب في حديقة دارهم ،فسقطت على الارض سقطة اقتلعت ظفر خنصرها ، فجرت الى أبيها والدماء تنزف من الجرح . وألقى عليها نظرة رهيبة صارمة ، ثم قال قبل أن يستدعي الطبيب : إنني خجل منك ، فأنت ضعيفة واهية العزيمة ، يغلبك الألم ويهزمك ظفر صغير . جففي دموعك حالاً ، وأثبتي أنك أقوى من الجرح مهما بلغ »[٣٤] .

هذا الاب النيتشوي ، العابد للقوة ولفلسفة القوة ، ما كفاه من أميرة انها « لم تعرف حب الأمومة يوماً ولم تخبر متعه ومباهجه » (ص ١٣) ، بل أمعن في حربه ضد موروث الأم حتى طال بدائله . ومن هذه البدائل كانت المربية :

« ان تنسَ لا تنسى ايضاً يوم اختلفت مربيتها ووالدها في بعض الامور ، فأصرت المربية على ترك عملها بالرغم من انها قضت تحت سقف البيت سنوات عديدة . وهلعت أميرة لفراق صديقتها العزيزة هلعاً أبكاها بكاء حاراً ، فتجلت الصرامة على وجه والدها ، وقال : لماذا تبكين ؟ ـ لأنني أحب مربيتي ـ وهل رأيتني أطردها ؟ ـ لا، بل هي التي أصرت على الخروج ـ اذن فهي لا تريدنا ، ومن لا يريدنا لا يصح أن نريده او نحبه ـ لكني لا أقوى على فراقها ـ بل ستقوين على الرغم منك ، ولن تكوني ابنتي العزيزة إلا اذا ... كنت قوية كالحياة »[٣٥] .

---

(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٣ ـ ١٤ .

(٣٥) المصدر نفسه ، ص ١٤ ـ ١٥ .

ومنذ ذلك اليوم حرص أبوها على أن لا تبقى مربية في البيت مدة طويلة حتى لا يتعلق قلب أميرة بها ، فجـاءت مربيـات ، وذهبت مربيات ، وأميرة تتألم صامتة ، ولكن كلما قدمت جديدة ورحلت قديمة كان ألمها يخف تدريجاً و « بدأت تعتاد التنقل وتستمرىء ما فيه من تجديد وتغيير ،حتى جاء الوقت الذي كانت تضيق فيه بالمربية اذا طال عهد وجودها ،وترجو بينها وبين نفسها أن يحين وقت خروجها وتستبدل بها غيرها ! » (ص ١٧) .

وكما كانت تبدل المربيات كانت تغير الصديقات . والأصح أن نقول إنها ما عرفت الصداقة قط . فهذا الباب للتفريغ العاطفي بقي مسدوداً في وجه هذه المتخرجة من مدرسة الأب الذي ما كان يكره شيئاً في الوجود كرهه لما كان يسميه « ضعف العواطف السخيفة » . فقد كان يريدها « صخرة » ، ويصور لها أن العلاقات العاطفية بكل أنواعها إنما هي محض « أمواج » ، قدرُها أن تتحطم على « الحاجز الصخري » الذي يفترض بالانسان القوي أن يقيمه بينه وبين الحياة . ذلك أن الدنيا « لا تعترف بالضعفاء ، والبقاء فيها للأقوى » (ص ٢١) .

ولكن هل لمبدأ القوة (الواقع) أن يسود بلا منازع في وجدان طفل ما سمّي طفلاً إلا لإسلاسه قياده بلا تحفظ ولا تبصر لمبدأ اللذة ؟ وهل للأب أن يسد بصورة كاملة ونهائية مسد الأم ، مع أن التاريخ السلالي والفردي للطفل لا يقوم إلا على قطبين معاً : أبوي وأموي ؟ وان شاءت الصروف أن يغيب أحد أضلاع المثلث في الرواية العائلية لأي طفل ، أفلن يكون غيابه دعوة دائمة الى اختراع بديل عنه ، مثلما الفراغ دعوة الى الهواء لملئه ؟

إن أميرة ، التي ما كان لها أن تشـذ عن هذه الحتميـة البيولوجية والسيكولوجية معاً ، وجدت البديل اللذّي ، العاطفي ،

الأموي ، أو اخترعته بالأحرى في صورة دميتها . فيوم « بلغت عامها السادس ، صحبها أبوها الى حانوت معروف لتنتقي منه الهدية التي تريدها . وركزت اهتمامها في الدمى ، وجعلت تستعرضها المرة تلو المرة ، دون أن يستقر رأيها على اختيار واحدة منها ، ثم لمحت فجأة دمية قبيحة الشكل أخفاها صاحب الحانوت في ركن من الواجهة ، فقبعت فيه خجلة متوارية ، كأنها تخشى أن تزعجَ الناس بوجهها الدميم . واختطفت أميرة الدمية القبيحة لهفى عليها ، وأصرت على أخذها برغم المحاولات الكثيرة لإغرائها باختيار اخرى جميلة ، ثم عادت بها الى البيت فرحة راضية » (ص ١٩) .

وواضح أن انزواء الدمية ودمامتها كانا العامل الفاصل في اختيارها . فالأم وكل ما يرمز اليها وكل ما ينتمي اليها هو القبح بعينه في نظر الأب الذي حكم بالنفي حتى على ذكراها . وبرمزية ساذجة ، كما هي حال الرمزية الطفلية دائماً ، أطلقت أميرة على دميتها اسم « ميما » ، غير محرَّفة في الاسم الذي يطلقه الأطفال على أمهاتهم سوى حرف الألف الذي قلبته ياءً . ولم تمضِ أيام معدودات حتى كانت حجرة أميرة قد تحولت بقوة الخيال الى مملكة واسعة حاكمها ودكتاتورها الوحيد « ميما » القبيحة . و « سيطرت ميما على صاحبتها كما لم يسيطر عليها أحد من قبل ، فغدت مالكة قلبها ومشاعرها : تبكيها أو تضحكها ، تشقيها أو تسعدها ، تذلها أو تعزها ، وأميرة خاضعة مطواعة لا تتطلب من دميتها تفسيراً لسلوكها ، ولا تفكر في الخروج على سلطانها » (ص ١٩ ـ ٢٠) . ومع أن الأطفال يميلون في لعبهم الى تقمص شخصيات الكبار ، فإن أميرة آثرت « لأمر ما أن تكون الطفلة ، وأن تلعب ميما دور المربية » (ص ٢٥) . وبديهي أن ذلك كله كان يجري في الخفاء : فحكم النفي الذي أصدره الأب بحق الأم و «العواطف السخيفة » كان مؤبداً . ولذلك كانت أميرة ، اذا

اقتحم عليها أبوها خلوتها مع مليكتها المستبدة ، انقلبت فوراً « من أمة ذليلةالى سيدة ذات انفة وكبرياء ، تمتهن دميتها ، وتسخر من قبحها ، وتعيب عليها ضعفها ، فإذا خلت بها مرة اخرى بكت واستعطفت واستجدت منها الصفح والمغفرة » (ص ٢٠) . ولم يكن هذا هو الشكل الوحيد للازدواجية في تعامل أميرة مع أمها البديلة ...فبقدر ما انها استبطنت فلسفة الأب ، كانت تتمرد بين الفينة والفينة على دميتها حتى بدون حضور الأب : « أحياناً كانت أميرة تبكي لـدميتها ، وتكشف لها عن خبيئة نفسها ، فإذا هدأت عواطفها ثارت على ميما التي شهدت ضعفها ، فتبغضها كل البغض حتى لتقاطعها أيـاماً متتالية ، ثم تلين من جديد ، فتعود الى ميما صاغرة » (ص ٢٣ ـ ٢٤) .

وقد كلفتها هذه الازدواجية ثمناً باهظاً[٣٦] ، إذ اضطرت الى أن تحطم بيدها « محور حياتها وموطن أسرارها » . وتفصيل « المأساة » كما تسميها ، أو « الحدث الرهيب » ، أو « حدث الأحداث » (ص ٢٤ ـ ٢٥) ، أن أميرة اختلت يوماً بدميتها ، لتلعب معها لعبتها المفضلة ، أي لعبة الطفلة والمربية التي تؤدي فيها دور الطفلة ، بينما تؤدي « ميما » دور المربية . وحدث في ذلك اليوم ان « طغت المربية ، واستبدت بسلطانها ، فتمردت الطفلة على طاعتها معلنة أنها كبرت وأنه لا تصح معها هذه المعاملة القاسية . واشتد النقاش بينهما ،[٣٧] وانتهى بأن اعتزمت المربية أن تنصرف من البيت الى غير رجعة ، فانخلع قلب أميرة لفراق مربيتها العزيزة ، ونـزلت عن كبريـائها

---

(٣٦) وابهظ ما في هذا الثمن انها ستظل تؤديه ، كما سنرى ، مراراً وتكراراً على مدى حياتها .

(٣٧) بديهي ان الدمية ما كانت تتكلم ، وأن أميرة وحدها كانت تتكلم ، وان الاجوبة التي كانت تسمعها كانت محض خيال تتصوره .

لتستعطفها البقاء نادمة مستغفرة . وترددت ميما بعض التردد ، ثم رضيت بالبقاء كارهة . فقالت لها أميرة : ابتسمي الآن في وجهي لأعرف أنك صفحت - لا أبتسم لقاسية مثلك - لست قاسية بل عنوداً، ولكني نزلت عن عنادي وانتهى الأمر - لن يكون هذا المرة الأخيرة ، فأنت متقلبة لا يؤمن لك جانب ، أنسيت كيف تخضعين لسلطاني ما دمت بعيدة عن الأنظار ، فإذا دخل علينا أبوك انقلبت طاعتك تمرداً وعصياناً: تؤنبينني على أخطائي ، وتتهكمين بقبحي ، وتعيبين علي ضعفي ؟ - لا تظلميني ، فأنت تعرفين قدر محبتي وخضوعي لك ، ولكني أكره أن يعرف بذلك غيرك - إذن فأنت كاذبة جبانة ، تظهرين غير ما تبطنين ، ولا تجرئين على مصارحة الناس بحقيقتك ، ومثلك لا يسعد في الحياة ابداً !

« وغلى الدم في عروق أميرة ، فلم يسبق لأحد أن أنبها هذا التأنيب الجارح ، فتحركت كبرياؤها ، وثار غضبها ، وقد صرت أسنانها : أعيدي هذا الكلام مرة اخرى - نعم أقوله وأعيده ، فلست أخافك ، أنت كاذبة و ...

« وارتفعت يد أميرة دون أن تشعر ، ثم هوت بها على وجه ميما ، ولطمتها لطمة قاسية طيرت الدمية من فوق الأريكة ، وألقتها الى الأرض قطعاً متناثرة . ولم يبق منها صحيحاً غير الوجه الخزفي الدميم ، وقد قبع في جانب من الحجرة يتأمل الفتاة في بسمة ساخرة جامدة ! »[٣٨] .

كان الحدث المركزي في طفولتها ، بل في حياتها كلها . ولم تقف عواقبه عند هذا الحد . فما ان تناثرت أشلاء الدمية حتى انقطع حبل الخيال ، وأفاقت أميرة على « الحقيقة المخيفة » ، وهي أنها في « لعبة

---

(٣٨) **الجامحة** ، المصدر نفسه ، ص ٢٥ ، ٢٧ .

سخيفة لا أساس لها مـن الواقع » ، حطمت « صديقتها الوحيدة وأتلفت « حبيبتها التي لا حبيبة لها غيرها » . و « تجلى الهلع على وجهها برهة قصيرة انفجرت بعدها صارخة باكية في حالة لم يسبق لها نظير . وظلت تصرخ وتصرخ وتضرب رأسها بيديها حتى أقبل أبوها جزعاً ، وقد ظن أنها سقطت فأصابها سوء » (ص ٢٧) .

والواقع أنها ما بكت دميتها بقدر ما بكت نفسها : ذلك أنها ، بتحطيمها دميتها ، حطمت ذلك الشطر من نفسها الذي كان لا يزال يستعصي على الأب وفلسفته ويشرئب نحو الأم وملكوتها الرحمي ، اللذِّيّ .

وبالفعل ، كان حال أبيها معها ، قبل « حدث الأحداث » هذا ، كحال النحات الذي يعالج بالجهد الجهيد صخراً صلداً جلموداً . أما بعد تدمير هذا المعقل الاخير للوجود الأموي ، فقد صارت بين يديه كالعريكة اللينة يعجنها ويصوغها كيفما شاء ، فتستجيب للشكل الذي يشكِّلها به راضية قريرة العين .

كانت معركة الدمية معركة الأب الأخيرة . وحتى يَخْرُج منها ظافراً ظفراً نهائياً ، ويُخْرِج منها الأم مهزومة هزيمة نهائية ، أرغم ابنته على أن تـدفن بنفسها أشـلاء دميتها . وأين ؟ في صنـدوق الفضالات ! ولكنه لم يغصبها على ذلك غصباً، بل حملها على أن تفعل ذلك بقوة **المنطق** الذي لا بد أن يتغلب ، بوصفه سلاحاً أبوياً ، على مقـاومة **العـاطفة** التي هي السـلاح الضعيف للكائن الضعيف : الانثى ـ الأم .

ولنرَ كيف أدار ذلك الأب الفولاذي بمنطق من فولاذ معركته الأخيرة لاستكمال ترويض تلك الفرس التي كان من الممكن ، لولا ذلك ، أن تبقى جامحة فعلاً :

« قال لها : ـ ماذا دهاك فتصرخي هكذا ؟ ـ ميما .. ميما ..

هشمتها بيدي ، وأنا أحب دميتي ـ ما هذا السخف ؟ أتحبين الى هذا الحد دمية خزفية ؟ ولماذا كسرتها ؟ ـ أغضبتني وقالت ألفاظاً جارحة ـ وهذه سخافة أخرى ، فكيف يعقل أن تغضبك دمية خزفية لا حياة فيها ولا روح ؟

« واندفعت دماء الخجل حارة في عروقها ، حتى أحست أن جسدها كله يلتهب ناراً محرقة ، فما كان ينبغي أن تفصح لوالدها عن هذه الخيالات التي لا يستسيغها . وقالت :ـ إنها لا تتكلم طبعاً ، ولكني ألعب بها ، وأتخيل أنها تكلمني ـ لعب لا معنى له ، فالدمية دمية ! ولا يصح أن تنظري اليها بغير هذه النظرة . اذهبي الى حجرتك ، واجمعي أجزاءها ، وعودي إلي .

« عادت الى حجرتها كارهة ، فما كان أبغض الى نفسها من ان ترى مرة ثانية أشلاء ميما متناثرة على الارض . وأوجع قلبها أن تنحني وتلتقط أجزاءها مترفقة بها ، كأنها جسد بشري جريح تخشى ان يضاعف لمسها ألمه وأوجاعه .

« ورجعت الى أبيها تحمل أشلاء ميما مستبشرة . فلا شك أنه ـ وهو القادر في نظرها على كل شيء[٣٩] ـ سوف يصلح ما أفسدت من امر الدمية ، ويعيدها صحيحة سليمة . وقال أبوها : لم يعد لهذه الدمية فائدة ، فهيا بنا نلقي بها في صندوق الفضالات !

« واذا كانت أميرة قد ذعرت كل الذعر عندما حطمت ميما ، فقد تملكها في هذه اللحظة شعور جنوني ، وانهمر سيل الدمع من عينيها ، وتعالت الصرخات من فمها ، وهي تقول : لا .. لا .. لا..

ـ أميرة !

« ورد إليها صوته الصارم الحازم بعض التعقل ، وقد دوى بين

---

(٣٩) إله آخر إذن ! لكن أليس كل أب إلهاً ، وكل إله أباً (**أبانا الذي في السموات** ، كما يستهل المسيحيون صلاتهم) ؟

جدران البهو ، فكاد يهزها هزاً ، وقالت في خليط من الشهقات والصرخات المكبوتة :

- لا يمكن ان أرميها ، إنني أحبها ، وأريد أن أحتفظ بها .

- أجلسي بجانبي ، ودعينا نتناقش في روية واتزان. فإن أقنعتني تركتك تحتفظين بها ، وان اقنعتك رميتها في صندوق الفضالات »[٤٠] .

وبديهي أنه ما ان قبلت أميرة بالاحتكام الى **المنطق** حتى بات مصير « ميما » وكل ما ترمز اليه مقرراً سلفاً . فما دامت أميرة بنتاً **عاقلة** ، فلا مفر لها من أن تقر بأن « ميما » دمية ، والدمى لا فائدة منها إلا اللعب بها ، وما دامت تحطمت وبات مستحيلاً اللعب بها ، فلا فائدة من الاحتفاظ بها . وان اعترضت أميرة بأنها تريد الاحتفاظ بها للذكرى ، كان يسيراً على الأب أن يجيبها : « وهل يسرك أن تذكري كل يوم أنك حطمت دميتك العزيزة ؟ » .بديهي ان لا ، فمثل هذه الذكرى مؤلمة موجعة . اذن ما دام لا فائدة من وجود ميما أولاً ، وما دام وجودها سيذكر أميرة بما حدث فتحزن وتتألم ثانياً ، فلا مناص من التخلص منها . والى هذا الحد كانت أميرة قد خسرت نصف المعركة ، وحتى يطمئن الأب الى كسب النصف الآخر أضاف قوله : « افرضي أنني مت ، فهل تحتفظين بجسدي في البيت للذكرى ؟ - لا ! - كوني واقعية تسعدي في حياتك : لا تحتفظي إلا بما يفيدك ، أما ما لا يفيدك فألقي به جانباً . ان العواطف الجامحة تلحق بصاحبها الاذى ، فلا تستسلمي لها وإلا ذهبت ضحيتها » (ص ٣٤) .

واندحر مبدأ اللذة الأموي ، أو كاد ، أمام مبدأ الواقع الابوي : « لما تخاذلت إرادتها لكلماته ، وكاد يغلبها منطقه ، أراد ان يضرب الضربة القاضية ، فقال : اعدك بأن اشتري لك غداً أجمل واكبر دمية

---

(٤٠) الجامحة ، ص ٢٨ - ٣٢ .

في حوانيت القاهرة . والآن هيا بنا الى صندوق الفضالات » (ص ٣٤) .

ومع أن أميرة أحست أن يداً حديدية تقبض على قلبها فتكاد تعتصره اعتصاراً ، سارت خلف أبيها الى حيث صندوق الفضالات وهي تحتضن أشلاء « ميما » ، ثم انحنت عليها وقبلتها قبلة الوداع ، وجمعت أشتات شجاعتها وهي تتمتم باسم حبيبتها ، و«عندما خيل إليها أنها تغلبت على ضعفها ، رمتها رمية أودعتها كل ما في ذراعيها من قوة » . ولم تبك ، برغم كل الألم الذي حزَّ في قلبها ، وأمسكت بيد أبيها وعادت معه الى البهو وقد « أحست أنها ألقت بكل عواطفها وإحساساتها في صندوق الفضالات ! » (ص ٣٥) .

إن ادب الخيال العلمي المعاصر يزخر بمشاهد غسل الدماغ الذي يتم بواسطة أشعة سرية يحتكر استعمالها اصحاب السلطان وأولو الأمر في دولة **العقل والعلم** التوتاليتارية . ولكن غسل دماغ أميرة في **الجامحة** ينجح بنسبة مئة بالمئة دونما حاجة الى أية اشعة سرية . فمنطق الأب ينوب هنا مناب الأشعة ، والنتيجة تأتي مضمونة اكثر لأن أميرة تستبطن هذا المنطق وتلقي بدميتها بملء إرادتها ، وهي في أوج وعيها الذاتي ، الى صندوق القمامة ، مثواها الاخير .

وحتى تثبت أميرة لأبيها ان تحولها ـ أو امساخها ـ كان تاماً غير منقوص ، وأن اعتناقها لفلسفته نهائي لا رجعة عنه ، تقول له وهما في طريق الأوبة من « الدفن » :

« ـ أبي ، لي رجاء يسير .

ـ وما هو يا بنيتي ؟

ـ أن لا تشتري لي دمية أخرى ، فلست أريد دمى بعد اليوم !

« وابتسم لها فاهماً مقدراً ، فردت اليها ابتسامته المحبوبة بعض هدوء نفسها المفقود ، فمنها كانت تستمد وحي القوة والانفة ، وفيها

تجد متعة لا تعادلها كنوز العالم أجمع ... ومرت لحظات قصيرة ، وكلاهما يبسم للآخر في إعجاب متبادل ، ثم فتح ذراعيه ، لتلقي بجسدها الصغير بينهما ، فلما طوتها أحضانه ، أحست أنها انتقلت الى جنة النعيم ، حيث لا هموم ولا أحزان ولا أسف على ميما ، وغابت عن ذهنها صورة الدمية وما أصابها ، لتحل محلها صور أخرى زاهية يغلبها التفاؤل ويسودها السلام »[٤١] .

لقد صارت أميرة بنت أبيها اذن . دخلت في قمقمه . أخذت بتفسيره للجنة،ونبذت نبذاً نهائياً التفسير الأموي لها.صحيح أنها،من حيث هي أنثى ، كان ينبغي أن تكون استمراراً لأمها اكثر منهالأبيها، ولكن غياب هذه الأم من اليوم الاول لميلادها وتفرد أبيها بتربيتها ـ أي تحويله اياها الى شبه حيوان مخبري لا قدر له إلا ان ينتقل من إنبيق الى إنبيق ليتقطر ويتطهر من كل شائبة موروثة عن الأم ـ قضى عليها بأن تكون أبد حياتها كائناً متناقضاً في تركيبه بالذات : امرأة مسترجلة ، أي امرأة ترفض سيكولوجياً جبريتها البيولوجية ، فلا تفلح في أن تكون ما كان ينبغي ان تكونه ، اي أنثى ،ولا تصل ابداً الى مبتغاها في ان تكون ما تود لو تكونه ، اي ذكراً . وخلافاً لكل التصورات الشائعة ، فإن امرأة مسترجلة أدنى الى ان تكون **ملجومة** منها الى أن تكون **جامحة** .

ان هزيمة مبدأ **اللذة** امام مبدأ **القيمة** تجد معادلها الضروري ، بل تكريسها ، في تصنيم الاب باعتباره مصدر القيم . وبالفعل ، ومن اللحظة التي قررت فيها اميرة ، بعد خسارتها معركة الدمية ، ان تنتقل الى احضان الاب وكأنها تنتقل الى « جنة النعيم حيث لا هموم ولا احزان » ،بدأ الاب يفقد معالمه البشرية ، وتحولت حتى قسوته وصرامته الى مهابة إلهية :

---

(٤١) المصدر نفسه ، ص ٣٥ ـ ٣٦ .

« الحقيقة ان الصلة بينها وبينه كانت اقوى مما تعبر عنه صلة الأبوة والبنوة ... فقد كان اعجابها به مثل اعجاب الحبيبة بحبيبها : ترى في كل مظهر من مظاهره ابداعا ليس بعده ابداع . وشخصيته التي عذبت طفولتها بعض العذاب عرفت كيف تمحو آثار المحن التي مرت بها ، وتكتسح اي احتمال لحقد دفين او ضغينة نحوه . واكثر من ذلك انها كانت مأخوذة بسمته الخشن المهيب : فقامته الفارعة ، وكتفاه العريضتان ، وانفه الاقنى ، ورأسه الاشيب المرفوع ، كانت في عقيدتها كل ما يجب ان يتصف به فارس احلامها المنشود[٤٢] . واعجب من هذا وذاك انها كانت تنظر الى ابيها نظرتها الى الهرم الخالد الوطيد : عاش قويا ، وسوف يعيش دائما قويا ، لا تنال منه الايام ، ولا تمسه الاحزان ، ولا يمكن ان يصاب بشر[٤٣] .

لكن سيرورة تصنيم الاب هذه لم تصل الى غاية شوطها . فقد خالف الاب شرطا اساسيا من شروط الالوهية ، وهو الخلود ، واثبت انتماءه الاكيد الى الجنس البشري ، حين تقدم في السن ، مثله مثل كل الناس ، ومرض ومات ، مثله مثل كل الناس ايضا . ولو كانت اميرة تنظر اليه بعينيها الحقيقيتين لما فوجئت بشيء من هذا ، ولكنها كانت تنظر اليه بعين الوهم والتصور ، بعين العابد المؤله لإلهه ، بعين البنت التي جعلت اباها فارس احلامها و « مثلها الاعلى الذي سوف يعذبها الجري وراءه مدى حياتها » (ص٨٧) . وكان ذلك هو السبب في انها « دهشت عظيم الدهشة يوم قيل انه مريض ، وذهب بها العجب ان انكرت على الاطباء دعوتهم الباطلة بعد ان ابى عليها منطقها ان تقتنع بقدرة العلة على التسلل الى كيان ابيها القوي والاساءة اليه الى هذا

---

(٤٢) بديهي ان التصنيم بديل عن حب المحارم ، وفي الوقت نفسه وسيلة لقمع العاطفة المحرمية ولقطع الجسور بينها وبين موضوعها .

(٤٣) **الجامحة** ، ص ٨٨ .

الحد الذي ينزل به الى مصاف غيره من الرجال العاديين »[٤٤] .

ومع ان العلة كانت من النوع الفتاك الذي يستعصي على فن امهر النطاسيين ـ السرطان في ارجح الظن ـ فقد ابت اميرة ان تصدق ان اباها ، الكلي القدرة ماديا ومعنويا ، يمكن ان يمرض و«ظلت الى اللحظة الاخيرة من حياته تؤمن بأنه سوف ينهض من فراشه ذات صباح صحيحا معافى ، ليدعم عقيدتها فيه ويقوي ايمانها به » (ص٨٩) .وقد كانت خيبتها به حقيقية ، كخيبة عابد التمثال الذي يكتشف على حين بغتة ان ما يعبده مجرد تمثال هامد الحياة من حجر او تمر ، حين « خذلها ومات كغيره من الناس ، محطما تلك الصورة الرائعة التي رسمتها له طفولتها ، وقدستها فتوتها وشبابها » (ص ٨٩) .

وتعترف اميرة بنفسها انها كانت مدة مرضه « نهبا لشعورين متعادلين في قوتهما : حزنها لما يعانيه ابوها من آلام مبرحة تحس احيانا انها تنتقل الى جسدها فتكاد تمزق نياط قلبها واحشائها ، ودهشتها لتغيره مما يفسد الصورة الحلوة التي رسمتها له طوال حياتها : فقد كان يجب في اعتقادها ان يظل قويا سليما ، يغلب العلل ، ويقاوم الأيام بمثل جبروتها . الم يعلمها انه انسان ممتاز يهزم الحياة ولا تهزمه ؟ الم يقنعها بتعاليمه وسياسته انه كحواجز الامواج تضربه احداث الدنيا فلا تزيده الا قوة وثباتا ؟ فلماذا يستسلم هذا الاستسلام المقيت (لمصيره) وهو الذي يستطيع بقدرته السحرية ان يطرد العلة ويعود الى عافيته الاولى ؟»[٤٥] .

بل لا تكتمنا اميرة في مقطع لاحق من سيرة حياتها ان الحزن والدهشة ليسا هما الشعورين الوحيدين المتعادلي القوة اللذين اعتملا

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٨٩ .
(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

في نفسها مدة مرضه ، بل كان هناك ايضا الخجل : الخجل من تألمه بالذات ومن تعبيره عن هذا الالم « بآهات لا يريد ان يخفيها ولا يهمه ان يعرفها الناس جميعا ».بل لا تكتمنا ان خجلها هذا كان يتحول في بعض الساعات الى غضب وسخط ومقت :

« لا تنكر انها في تلك الليالي التي كان يشتد فيها الالم به ، كانت تصغي خجلة الى تأوهاته الشبيهة بالزمجرة . فعلى الرغم من حبها الشديد له ، وحزنها البالغ لمرضه ، كان يتملكها شعور عجيب يدفعها الى التلفت حولها خشية ان يكون احد قد شاركها سماع دلائل ضعفه وهزيمته . وكم حاربت في نفسها هذا الشعور الظالم ، فلم تنجح بعد جهد الا في الاحتفاظ بتجلدها الظاهري ، وان اخفقت في التغلب على تلك الرغبة المكبوتة التي كانت تزين لها ان تمسك بكتفيه وتهزه مرات ، ليعود الى وعيه فلا يئن على مسمع او مشهد من غيرها »[٤٦] .

وعندما اسلم الروح ، كان الشعور الوحيد الذي خامرها هو الاستنكار : « استنكار هذه النهاية التي تودي بما تبقى من ايمانها بأبيها » (ص ١٠١ ـ ١٠٢) . وكانت الدموع الوحيدة التي ذرفتها هي « دموع المفاجأة » .فقد « استبد بها العجب ان يخذلها والدها هكذا ويفاجئها بما لم يكن في حسبانها قط ، هابطا بشخصيته الفذة الى المستوى البشري الضعيف . وتطلعت الى ابيها في عتاب وملامة ، ثم خرجت من الحجرة تجري باكية صارخة » (ص١٠٢)

وبموت الاب غدت اميرة بلا نجمة قطب . كان مالىء حياتها ، وبموته « اتسعت حياتها عن فراغ كبير تدور فيه باحثة عن شيء تحس بوطأة فقدانه ، ولكنها لا تدري ما هو » (ص١٠٣) .وكان من الممكن ، لو بقي حيا ، ان تضبط ايقاع حياتها وفق مبدأ **القيمة** الذي رعى

---

(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .

غرسته فيها ، اما وقد مات واصاب موته « صميم ايمانها به » فان مبدأ **اللذة** المقموع فيها لا بد ان يسترد بعضـاً من حقوقه . ولكنها لن تصل ابدا الى التوازن ، ولا الى الموازنة بين المبدئين : فهي ستنتقل من قطب الى قطب ، دونما توفيق او تسوية بينهما . فتارة ستندفع وراء مبدأ اللذة الى حد التهور وفقدان الصفة الاخلاقية ، وطورا ستشط في عدوها وراء مبدأ القيمة الى حد التخشب وفقدان الصفة الانسانية . وهي في ذلك كله لن تعرف قرارا ولا استقرارا : بل ستبقى ابد حياتها « حائرة مضطربة الى ابعد حدود الحيرة والاضطراب : اذا فكرت في امر انتقل تفكيرها الى امور اخرى ، واذا اقبلت على خطة رجعت عنها وقد زهدت الاستمرار فيها » (ص١٠٤) .والادهى من ذلك انها ستدور في حلقة مفرغة كثور الغراف الذي وضعت عـلى عينيه عصـابة : فستحسب ان في الدوران تحريرا لها ، والدوران لن يعيدها الا الى النقطة التي بدأت منها : « ما كان لمثلها ان يرضى بميوعة الايام وتجرد مذاقها من الحلاوة والمرارة ، فجعلت تسعى الى التغيير ما وسعها الجهد ، ولم تترك ناحية الا طرقتها ، فكان التغيير لا يزيدها الا ايمانا بان الحياة في كل نواحيها متماثلة متشابهة ، ليس فيها ما ينعش النفس او يكسب الايام الوانا جديدة زاهية » (ص١٠٤) .

ان سر شقائها ان وجودها بني على التنافي ، مع ان كل وجود انساني يقوم على التسوية : فبدون مبدأ اللذة تنتفي الحياة (القائمة بيولوجيا على التناسل)،وبدون مبدأ القيمة تستحيل الحياة في المجتمع وتنتفي الحضارة . ومأساة اميرة انها كانت بلا أم . فصارت ايضا بلا أب ، بعد ان كان هذا الاب نفسه قد صادر كل وجودها لحسابه . ومن ثم فإن كل لذة يمكن ان تطلبها نفسها ستنظر اليها بعين الاب فتراها دميمة ، وكل قيمة يمكن ان يصبو اليها وجدانها ستنظر اليها بعين الام فتراها باطلة . واذا اخذنا بالمصطلحات الفرويدية قلنا ان اميرة

موزعة تناوبيا بين « الهذا » و « الانا الاعلى » بدون ان تستطيع في يوم من الايام ان تهتدي الى توازن « الانا » الذي يفترض به ان يشغل المساحة الكبرى من الحياة النفسية .

ان حياة اميرة باسرها لن تكون الا اسطوانة مكررة لقصتها مع دميتها ، او لعلاقتها المحبطة بأبيها . فاول صديقة ستصطفيها لتكون نجية لها ومصرفا لطاقتها العاطفية - وهي فاطمة - لن تختارها دون الاخريات من زميلات المدرسة الا لأن يد الطبيعة قست عليها ، كما قست يد الصانع على دميتها ، فحرمتها « نعمة الحسن والجمال » و « أثرتها بوجه كبير دميم وجسم ضئيل نحيل » (ص٤٣).وعندما انتقلت من مدرستها الارستقراطية الاولى الى مدرسة شبه شعبية ، وقع اختيارها على خديجة صديقة جديدة لها ، لا لشيء يميزها عن غيرها سوى زي مدرسي عتيق ، وعنق معروق ، وجسد هزيل نحيل » (ص٦١).ومع ان اميرة افلحت بسهولة في ان تصير ، باعتبارها بنت ابيها ، زعيمة بنات صفها ، مما ايقظ فيها « شيطان الغرور » فراحت تتعالى عليهن وتمعن في تعذيب من حولها : « تصاحب هذه يوما ، لتهجرها اياما ، وتحنو على تلك مرة لتقسو مرات ، والبنات بين يديها طيعات يحزنهن جفاؤها ويسعدهن رضاؤها » (ص٦٨) ، فان خديجة هي الوحيدة التي سلمت من اذاها ، بل انها « استطاعت - وهي لا شيء - ان تكون في حياتها كل شيء : تنهرها حينا ، وتؤنبها احيانا ، والطاغية مستسلمة لها كما استسلمت لدميتها من قبل »(ص ٦٩).
اما ثالثة صديقاتها ، عائدة ، فلم تكن دميمة ، بل كانت على العكس جميلة ، وذكية ، وزعيمة ، هي الاخرى ، لبنات صفها . ومن ثم فان علاقة الصداقة التي جمعت بينها وبين اميرة لم تكن علاقة تواصل وجداني بقدر ما كانت علاقة تحد . فأميرة ، التي علمها ابوها ان تحتقر « القطيع البشري» وتتعالى عليه ، ساءها ان تصطدم في شخص

عائدة بزميلة حسناء ومتفوقة لا تنتمي كغيرها من الطالبات الى هذا « القطيع » وقادرة على ان تكون منافسة لها وندا ، وهي التي علمها ابوها ، النيتشوي الفلسفة ، ان اسمى درجات الوجود ان تكون نسيج وحدها ، لا يضاهيها في فرادتها احد . بيد ان العداء السافر الذي جمع بين اميرة وعائدة في بادىء الامر اقترن ايضا باعجاب خفي متبادل : فكل منهما حقدت على الاخرى بسبب قوتها وسلطانها ، وكل منهما اعجبت بالاخرى لقوتها وسلطانها ايضا : « وليس بغريب ان يجتمع الاعجاب والحقد في قلب وان كان موتورا ، الا انه يدين بشرعة البطل الذي يمجد البطولة ولو لم تكن له ، ويجل السيادة وان كانت لألد اعدائه» (ص ٦٩).وحتى بعد ان وقعت « المعجزة » وانقلب العداء بين الغريمتين الى « صداقة حارة توثقت عراها سنين طويلة » فإن علاقة التحدي ظلت قائمة بينهما ، ولو بصورة ضمنية ، وهذا التحدي هو الذي سيورد أميرة يوما ، كما سنرى ، مورد التهلكة .

وكان الفن هو ثاني مضمار فشلت فيه بعد الصداقة . فقد كانت موهبتها الفنية اكيدة ، واختارت بتصميم وعناد ـ له دلالته من وجهة النظر التحليلية النفسية[٤٧] ـ ان يكون الفن ديانتها البديلة . ولكنها ما استطاعت يوما ان تصير فنانة كبيرة : فقد طلبت من الفن غير ما يمكن ان يعطيه ، وارادت ان تعبر بالرسم عن غير ما وجد للتعبير عنه . فبدلا من ان تأخذ بالفن على ماهيته الحقيقية كمجال لتفتح الذاتية الانسانية وللتعبير عن اعمق عواطف الانسان ، ارادته سبيلا الى القوة وتعبيرا عن ارادة القوة ، وذلك بالتحديد نزولا عند وصية ابيها لها قبيل مماته حين طالبها بان تبتعد عن الشعر وعالمه لأنه ، على جماله ، « رمز العواطف التافهة » واشترط عليها ، ان كان الرسم هوايتها فعلا ، ألا

---

(٤٧) من الممكن ان يكون الفن ، عند المراة المسترجلة كما عند الذكر المعاني من الخصاء المعنوي ، بديلاً فالوسياً .

تقبل عليه « الا اذا كنت واثقة من التفوق بما يحقق لك السمو والشهرة والمجد ، فالممتاز لا يصح ان يكون واحدا من ذلك القطيع البشري الذي يسعى الى البقاء دون هدف عظيم يرمي الى بلوغه . القوة في السيادة والسيادة في التفوق والحياة من غير تلك وذاك اتفه من ان تتقبلها النفوس الابدية . اريد ـ سواء أدرست الـرسم أم لم تدرسيه ـ ان تكوني علما تتطلع اليه العيون مأخوذة بعظمته . اريد ان تدرسي الفن ، لتغلبيه بقوتك ، لا ليغلبك برقته ، فما يفسد الحياة مثل الاندفاعِ وراء عواطف لا تتمشى مع التعقل والحكمة » (ص٩٩ ـ ١٠٠) .ولكن الا يكمن هنا تحديدا سر احباط اميرة في مضمار الفن : فصحيح ان الاندفاع وراء عواطف لا تتمشى مع التعقل والحكمة قد يفسد الحياة ، ولكن لا شيء يفسد الفن مثل الامتناع عن الاندفاع وراء العواطف ، ومثل الامتثال لمقتضيات التعقل والحكمة وحدها . والحق ان الاب الذي لجم الانثى في اميرة قد لجم فيها الفنانة ايضا . وعلى صعيد الرسم كما في مضمار العاطفة لن تفلح اميرة يوما في ان تكون تلك **الجامحة** التي تتصور انها كانتها .

وكان احباطها الكبير الثالث زواجها . فقد اختارت زوجا لها ، وهي دون العشرين ، استاذها للرسم . وكان رجلا « في الاربعين من عمره تلتمع في وجهه البيضاوي عينان في حدة عيني الصقر ويقظته . اما شفتاه الرقيقتان ، وأنفه المستقيم ، فتجاورهما تجاعيد الصرامة والقوة » (ص١١٠) .وليس عسيرا علينا ان نتقرى في قسمات « الاستاذ الصارم » هذه صورة مقاربة للاب ، هذا الاب الذي لا يمكن بطبيعة الحال ان يكون زوجا ، ولكن الذي لا بد ان يأتي الزوج على صورته[٤٨] . ومما قربها في بادىء الامر الى استاذها ان بيته كان

---

(٤٨) « الزوج هو على الدوام ان جاز القول مجرد بديل ، وليس هو بحال الرجل بملء معنى الكلمة ، بل ثمة رجل آخر كان أول من وسم بميسمه الطاقة الحبية لدى المرأة ، =

ملتقى لـ « خيرة افراد الطبقة الراقية » وانه « كان بينهم مهيبا ، يوقره رجالهم ، ويجله نساؤهم ، ويدين له المخلصون بواجب التجلة والاحترام » (ص١٢٥) .ولكنـه عندما فاتحها لأول مرة برغبته في الزواج منها ، سقط تمثاله في عينها من عالي قاعدته . ذلك انه لم يجد لغة اخرى يخاطبها بها ـ وهذا هو المفروض اصلا في مثل هذا الموقف ـ غير لغة العاطفة ، اي لغة « الضعف البشري » في قاموسها . فقد راح « يروي لها قصة حبه وآلامه وعذابه ، مرتجفا خائفا مستعطفا كأن مصيره كله وقف على كلمة منها ».فخيل اليها ان « المتحدث غير الرجل الذي كانت تعرفه وترتاح اليه : رجل ككل الرجال ، ان لم يقل عن كثرتهم ، في سلوك صبياني يوقفه منها موقف التلميذ العارف بضعفه وقوتها » .و« اختلطت الاحاسيس في نفسها اختلاطا لم تعد تعرف معه أكانت تشفق عليه أم تحتقره ، ولكن مما لا جـدال فيه انها رأتـه ينزل فجأة عن عرشه المنيع » (ص١٢٦) تماما كما حدث لها « يوم مات والدها محطما الصورة الرائعة » (ص ١٢٨) .وحـتى تجازيه على « سقوطه » هذا ، اعرضت عنه و « تجنبت معه الحديث متعمدة ، وكان يلذ لها ان تراه واجما كاسفا وهي تقبل على زملائها لاهية عنه : تبتسم لهذا وتحيي ذاك وتكاد تدعوهم بسلوكها الى حرق بخور الحب تحت قدميها » (ص١٢٩) .

وكان من الممكن ان تظل معرضة عنه ابد حياتها لولا الجرح الكبير الذي اصاب كبرياءها حين منيت بفشل ذريع في تجربة حب مع زميل لها في الرسم ـ وهذا هو احباطها الكبير الرابع الذي سنتحدث عنه عما قليل . وقد حاولت ان تهرب من مرارة هذا الفشـل الى

= وهذا الآخر هو في الحالات النمطية الأب ، اما الزوج فما هو في أحسن الاحوال إلا الرجل الثاني » . فرويد : **حرمة البكارة** .

« احضان مغامرات تافهة » وانزلقت في هذا الطريق منزلقا خطرا ، وتعددت علاقاتها بأكثر من زميل وصديق ، حتى لاكت سمعتها الألسن . ولم تخلف لديها اية علاقة ، سواء امتدت شهورا متعاقبة او لم تتجاوز اياما معدودات ، سوى سأمة وملالة وشعورا بالراحة كلما وضعت لها حدا . ولم يكن مناص من ان « تفيق من سكرتها » يوما لترى « انها تسير في طريق عاطفي خطر قد ينتهي بها الى غير ما تحب ».وكما لنا ان نتوقع ، فإن شبح الاب هو الذي ردها الى وعيها : فقد تمثلت لها « صورة والدها خلال مرضه ، رجل محطم يخضع للعلة خضوعا ولا يأنف ان يتأوه على مسمع منها ومن غيرها ، غارقا في رذيلة الضعف الذي علمها ان تمتهنه وتزدريه ».وادركت « انها على وشك ان تمثل ما استنكرته منه ، فاستسلامها لعواطفها الهوجاء ضعف مماثل لضعفه ، فيجب ان تحكم عقلها في قضيتها ، وان ترضى بحكمه مهما بلغت قسوته » (ص١٥١) .

والحق ان عقلها لم يقس في حكمه ، ولكنه صور لها الزواج « ملاذا امينا يحميها من الطيش ويرد إليها اعتبارها » (ص١٥٢) . ولم يكن هناك من مرشح للزواج سوى أستاذها . فقبلت عرضه القديم للقران منها ، بالرغم من انه ما عاد يملأ عينها . وانقضى العام الاول من الزواج بلا منغصات ،اذ« شغلتها في ذلك العام من الحياة الوان جديدة ارتمت في احضانها تعب منها في نهم المتعطش الى التغيير والتبديل . وكان الزواج في حد ذاته لونا من هذه الالوان ، فقد اذكى نيران غرورها ان تكون صاحبة الشأن الاول في حياة رجل شهير يتسابق الاخيار الى حبه واحترامه وتبجيله ، وهو لاه عنهم بحبها واحترامها وتبجيلها . فضلا عن ان الحفلات الانيقة التي كان يقيمها كل اسبوع ، وتجمع الوجوه المعروفة والشخصيات البارزة ، نجحت بما كانت تشتمل عليه من مرح وصخب في أن تسدل بينها وبين الماضي

ستارا سميكا حجب عنها الاشباح الهزيلة التي لعبت في حياتهادورا». (ص١٥٦ ـ ١٥٧) .

ولكن جدة الجـديد لا تدوم ، ولا كذلك فرحته . فما اقبل العام الثاني حتى «كانت قد عرفت كل ما تحب ان تعرفه ، وتذوقت كل ما يروقها تذوقه ، وتناولت من خمر اللذات جرعات مضاعفة أخمدت أجيج حماستها ، وازالت عن ايامها طرافة الجدة وبريقها . وكان من اثر ذلك انها لم تعد تشعر الى جوار زوجها بذلك التيه الذي كان يرضي غرورها » (ص١٥٨) . وغدا البيت « بحفلاته المتصلة كـابوسـا يجثم على صدرها » .وككل عصابية (او عصابي) ، كانت « تعمل على الخلاص من هذا الاحساس بالعودة الى الماضي » فتعيش فيه « اضعاف ما تعيش في حاضرها » (ص١٥٩) .

وظل واقع الحياة الى مستهل العام الثالث « محتملا مستساغا ». لكن نوبات الضيق والملل والسأم راحت تتكاثر ويطول أمَد كل نوبة منها عما قبلها و « يزول مع هذه النوبات كل احساس بالسعادة ، فتزداد كراهية اميرة للبيت ، ويتضاعف مقتها لحفلاته وضيوفه ، ويبلغ بها النفور من زوجها ان تراه رجلا عاديا لا يتميز من غيره في قليل او كثير ، بل هو يقل عنهم بعاطفته الباردة وعجزه عن ملء حياتها بما تحب ان تملأها به » (ص١٦٠) .

وما شارف العام الثالث على نهايته حتى كان قد ترسخ اقتناعها بصورة نهائية بان « جنتها صحراء قاحلة ، وزواجها غلطة فاحشة ، وحياتها الحاضرة والمستقبلة ظلام في ظلام » (ص١٦١) .

لكن ان يكن هذا هو المأزق ، فما المنفذ ؟ الحق ان أميرة ، التي ما كان لها ان تأخذ مسؤولية نفسها على عاتقها الى حد مطالبة زوجها بالطلاق والتي ما كانت لتجازف اصلا بالانفصال عن زوجها وعما يوفره لها من اسباب البذخ والحياة الارستقراطية ، ما وجدت في غير

الزنى مخرجا لها . ولكن حتى هذا الباب اكتفت بان تفرجه ، ولم تجسر على فتحه على مصراعيه . ذلك ان الشرط الاول للولوج من هذا الباب تغليب مبدأ اللذة تغليبا كاسحا على مبدأ الواقع والقيمة . فهل كان لأميرة وهي بنت ابيها ، ان تنقلب فجأة من **ملجومة** الى **جامحة** ؟ هل كان لـ « الهذا » فيها ان يشق عصا الطاعة على « الانا الاعلى »،وهي المصابة في « أناها الاعلى » بتضخم مرضي ؟ هل كان لها ان ترخي اللجام لما كانت ترى انه هو الشطر الدميم من نفسها ومن كل نفس انسانية ؟

هنا تحديدا كان ينتظرها رابع احباطاتها . فالرجل الذي كان يمكن ان « تزني » واياه لم يكن الا زميلها السابق الذي كانت تجربة الحب الفاشلة معه قد دفعت بها الى الزواج من استاذها زواجا « عقليا ».ولكن هل احبت اميرة يوما زميلها محمود كما يصور لها وهمها ؟ الواقع ان اميرة ، التي اثبتت انها تلميذة فاشلة في مدرسة الصداقة والفن والزواج على حد سواء ، ما كان لها ان تصيب قدرا اكبر من التوفيق في مدرسة الحب . فالنجاح في هذه المدرسة كان يتطلب ، وربما اكثر مما في سواها ، ارخاء اللجام قليلا للجموح . والحال ان اميرة ، الملكية اكثر من الملك في كل ما يتصل بمتطلبات الانا الاعلى ، ممثل الاب في مملكة النفس ، ما كانت تتقن من فن السياسة ، بالمعنى الاصلي لهذه الكلمة ، سوى شد اللجام لا ارخاءه .

وبالفعل ، ان علاقة تحد ، لا حب ، هي اول ما جمع بين اميرة ومحمود . فيوم ارادت ان تعاقب استاذها على ما جلبه على نفسها من قلق وبلبال حين عرض عليها الزواج منه وكشف لها بتذلله العاطفي عن أنه « رجل ككل الرجال » فاندفعت في سلسلة من « المغامرات الطائشة » التي ما جنت من اي منها سوى مزيد من السأم والملل ، يومذاك فوجئت بزميلها الوسيم والفقير الحال، محمود ، لا يتسابق

كباقي زملائه الى « خطب ودها في لهفة » بل اختار ان « يرقب المعركة من بعيد » فـ « لا يستجيب لدلال اميرة ولا يعترف صراحة بفتنتها وجاذبيتها » (ص ١٢٩) .ولم يكن هذا هو كل التحدي . فقد تنبهت اميرة ايضا الى ان عائدة ، صديقتها التي كانت غريمتها ، كانت « ترقبه في ترقبه ، وتكاد تلتهمه بعينيها الواسعتين .وكان واضحا انها مشغوفة به ، وان الفتى راض ولو عن بعض شغفها »(ص ١٢٩) وهكذا صار التحدي تحديين : فمن جهة اولى اغضب اميرة « كل الغضب ان يستعصي عليها ترويض فتى لا اهمية له ولا مكانة » وبلغ من غضبها ان اعتبرت سلوكه اهانة شخصية توجب اذلاله بقدر ما اساء الى انوثتها » (ص١٣٠) .ومن الجهة الثانية ساءها ان ترتدي عائدة من جديد ثوب الغريمة ، فهاجت فيها الرغبة « في تأديبها ، لا لمحو اهانة الفتى فحسب ، بل لتثبت للطائشة انها قادرة ان تنتزعه منها ، ثم ترده اليها وقتما تشاء ، لأن اهتمامها به لم يكن لشخصه بقدر ما كان للظروف والملابسات التي تكاتفت على اثـارة شيطان تكبرها » (ص١٣١) .

وان تنس لا تنس ما تحملته من ذل ومهانة امام نفسها لكي تصرف انتباهه عن عائدة وتشده اليها . ومن ذلك ، مثلا ، انها حين تقابلا لأول مرة خارج المعهد ، في بقعة هادئة رافقها اليها ليسيرا فيها « على الاقدام » جنبا الى جنب ، فان ما شغل ذهنها ليس اللقاء بحد ذاته ، وانما « المقارنة بين هذه النزهة الشعبية وبين دعوات استاذها في سيارته الانيقة » وراحت تتساءل عما عسى ان يقوله معارفها لو علموا انها « تتسكع في الطرقات مع شاب تافه تكاد ثيابه العتيقة تصرخ في طلب الرحمة » (ص ١٣٧) .وامضت جل لقائهما الاول وهي تتلفت وراءها « خشية ان يكون احد على مقربة منهما ، فيشهد نزهتها المهينة » .ولكن من حسن حظها ان « الطريق كان خاليا الا من اشباح

تسترت بالظلام طمعا في خلوة مسروقة . ومع ذلك لم تقو على مغالبة شعورها بالخجل والندم ان انساقت وراء رغبتها في الانتقام الى هذا الحد الذي لا يليق بمثلها » (ص١٣٧).وقد كادت بالفعل ان تتراجع ، وقد كفاها « ان راضته ووثقت بتفوقها على عائدة » .ولكن غرورها لم يكن قد نال حظه الكافي من الشبع ، فقررت ان تمضي في لعبتها لتؤدب الغريمة الطائشة تأديبا لا تعود معه الى تحديها ومباراتها في الزعامة والسيادة .

وما كادت تطمئن الى ان الفتى وقع في هواها.واسقط غريمتها من قلبه حتى راحت تذيقه من العذاب والمهانة اضعاف ما ذاقت منهما هي في اول الامر حين امتنع عن التهافت عليها وخطب ودها كغيره من افراد « قطيع » الزملاء . فتارة كانت تحدثه بغموض مقصود عن استاذها ، وطورا عن المعجبين بها من اصدقاء استاذها « مفاخرة مزهوة بترديد ما كانوا يهمسون به في اذنها »،وتارة ثالثة عن « بيتها الكبير ومالها الوفير ، وما تشترطه من توافر ذلك في زوجها المأمول » (ص١٣٩) .

ولكن يبدو ان الفتى كان مجبولا من طينة اخرى . فقد تحمل في بادىء الامر ما تحمله صابرا خانعا . ثم انتفض فيه كبرياؤه الجريح ، فقذف بالحقيقة كلها في وجه اميرة : فهي فتاة أنانية مدللة ، وقد كان ساذجا غراً اذ تصور انه وجد فيها مثله الاعلى ، وقد عذبته واشقته وشغلته عن دراسته ، فرسب في امتحان آخر السنة ، وهو مواطن فقير ، وليس مثلها صاحب بيوت وعقار ، ولا بد ان يفرغ لدروسه لينجح في اكتساب رزقه في الغد ، وليس له ان يضيع وقته في شق صدرها واستخراج قلبها لتحليل عناصره ، وخير لهما الفراق من الآن قبل فوات الاوان .

وكان تمرد الفتى طعنة اصابت اميرة في الصميم . فقد كانت

اخذت في لعبتها ، وما درت الا وهي تتوله ، على مر الايام ، بحبه . صحيح انها في الساعة التي شق فيها عصا الطاعة عليها ما تمالكت الا ان تجيبه : « اظنك مصيبا . فصلتي بك لم تكن الا دعابة لا يصح ان استمر فيها . بيننا فروق لا يمكن محوها . ويسرني انك عارف ذلك مقدر له ! » (ص ١٤٤).ولكن بسمة التحدي التي انصرفت بها عنه لم تطل : فما ان « طوتها جدران البيت الصامت ، واطبقت عليها الوحدة الشاملة ، حتى غمرها التعس والشقاء ، فبكت عن قلب موجوع وكبرياء جريحة » (ص١٤٤) .

وغاب الفتى ، وسعت اميرة الى ان « تخفي صورته عنها وراء ستار كثيف من المغامرات الطائشة ».مغامرات تافهة « ألذ ما كان فيها تلك اللحظات التي كانت تغمض فيها عينيها ، وتتخيل انها جالسة بجواره ، لا بجوار من تعاقبوا في حبها » (ص١٥٠).واحتاجت الى عام كامل حتى تفيق من سكرتها وتدرك خطورة الطريق العاطفي الذي تسير فيه . وطغى في داخل نفسها من جديد حضور الاب ، فعادت الى تحكيم عقلها في عاطفتها ، و « صدر الحكم سريعا واضحا بان شعورها نحو محمود طيش لا يصح ان تسترسل معه ، فالفتى على وسامته تافه القيمة ، هزيل المكانة ، سوف يعيش ويموت موظفا صغيرا ، لا ترفعه موهبة ، ولا تدفعه الى الامام كفاية ممتازة . انه واحد ممن وصفهم ابوها بافراد قطيع بشري خامل الذكر ، يعمل ليعيش فقط دون هدف عظيم يرمي الى بلوغه . اما وزنه الاجتماعي فخفيف الكفة ، وقد اعترف لها ذات يوم ضاحكا بان اكبر رجال عائلته لم يبلغ مبلغ الافندي بعد . فأين هذا المخلوق من فارس احلامها ؟ »(ص١٥١) .

وما كادت اميرة ، بنت ابيها وبنت طبقتها على حد سواء ، تنهي هذه المحاجة التي ادارتها بينها وبين نفسها ـ والتي ما فعلت فيها سوى انها برهنت مرة اخرى على ان فلسفة القوة فلسفة طبقة بعينها ،

وان المنطق الابوي قابل لأن يتلبس ، متى ما شط ، طابعا فاشيا صريحا - حتى قـررت ان تحمي نفسها من طيف محمـود بالزواج من استاذها . ودخلت في عصمة هذا الاخير لتكتشف بعد انقضاء سنوات ثلاث ، كما تقدم ، ان زواجها غلطة فاحشة ، وان زوجها « شيطان مرير ، له عقل الجبابرة وصمت القبور الموحشة » (ص١٨٢) .

والواقع انه لا يعز علينا ان نفهم ان ما تمرد فيها ، بعد انقضاء تلك الاعوام الثلاثة ، ما هو الا « الهذا » ،أي الشطر الدميم من نفسها في نظر اناها الاعلى . وبالفعل ، ان من صفات « الهذا » انه مهما قمع ولجم ، يظل يعض على لجامه عساه يقطعه ، ولا يستبطـن ابدا قيوده ، بل هو كالغاز المضغوط : فهو لا يني يلوب بحثا عن منفذ ليتسرب منه او ينفجر . فان استشعر من الانا الاعلى غفلة او ارتخاء ، اندفع من قمقمه اندفاع المارد تماما كما في حكايا **الف ليلة وليلة** .

وسنحت الفرصة ، التي طالما تحينها « الهذا » ،حين فوجئت اميرة يوما ، وقد « بلغ بها النفور من زوجها ان كرهت مجرد النظر الى وجهه » (ص١٦٨)، بمحمود يطرق باب المـرسم « طويـل القامـة ممشوقها ، وسيم الطلعة جذابها ، متدفق الشباب في حياء انضجته الايام ، فاكتسب سمة الترفع والانفة » (ص١٦٣) .

كان كل ظن اميرة انها « ملكت زمام عواطفها ، ونجحت في كبت غليانها تحت ضغط عظيم صنعته ارادتها »،ولكن ما كاد نظرها يقع على محمود بعد غيبة سنوات اربع حتى « تلاحقت ضربات قلبها في عجلة جنونية غيبت احساساتها وسط دوامة هائلة اختلط فيها الخوف والفرح والحزن » (ص ١٦٣) .

وتكررت زيارات محمود ، وبدأ الغاز المضغوط يتسرب . كانت اميرة قد قررت ان تقاوم ، لكن « القوة بدأت تخذلها تدريجياً، وشعرت ان مقاومتها تتضاءل فيها كما تتضاءل الحياة في جسم يلفظ انفاسه

الاخيرة ، الى ان رأت انها تكاد تسير الى النهاية مغمضة العينين ، فكانت تلك الحال تفزعها وتشقيها ، فتعمد الى البكاء حتى تخف آلامها ، لتعود في اليوم التالي اضعافا مضاعفة » (ص ١٧٤) .

في بادىء الامر راودتها فكرة الطلاق لتتزوج من محمود . ولكنها سرعان ما ردت هذه الفكرة من موقع طبقي لا يخفي نفسه : « فهي بحكم نشأتها واحوال زوجها ، اعتادت كماليات كثيرة ، لو حرمتها اليوم لضاقت ذرعا بعيشها . ومحمود رجل فقير ، كل ثروته راتب لا يفي باكثر من نفقات ملبسه ومطالب حياته المتواضعة ، فهل هي على استعداد لأن تتخلى من اجل الحب عما اعتادته ونشأت عليه ؟ ان الحب لا يحتمل الفقر ، اذن فالزوجة الموافقة لمحمود يجب الا تكون على شاكلتها . بل فتاة نشأت في مثل ظروفه واحواله : فتاة قنوع ، يرضيها القليل ، وتكفيها الضرورات دون الكماليات » (ص ١٧٢ ـ ١٧٣) .

والحال انه اذا كان « الحب لا يحتمل الفقـر »،يغدو شعر الحب لدى البورجوازية هو الزنى . ولكن هل لأميرة التي هي بنت ابيها بقدر ما هي بنت طبقتها ، ان تسلك الى الحب هذا الطريق الموارب الذي لا طريق غيره يوصل العاشق البورجوازي الى لذة الحب بدون ان يحرمه متعة المال ؟

« وتوصد الابواب بينها وبين فتاها ، فلا يبقى امامها الا منفذ واحد يمكنها ان تشبع به عواطفها منه ، دون التضحية برابطة الزواج (وكماليات الحياة) .ولكن هذا المنفذ ابغض الى قلبها من نيـران الحرمان وجحيم الشقاء . انه المهانة باكمل معانيها . انه المذلة في اقبح صورها . فهي لم تخلق لتخون زوجا او غير زوج ، وذلك لعلة واحدة بسيطة ، وهي ان الاقدار بلتها بداء الانفة ، ومن طبيعة الانفة الترفع

والصرامة والتحفظ ، وكلها تتعارض وما في الخيانة من ضعف وتستر وابتذال(٤٩) .

بيد ان الامر ليس هينا الى هذا . فمرجل « الهذا » الذي كان يغلي في اعماق اميرة النفسية السحيقة تحول الى شبه بركان تبحث حممة عن القشرة الرقيقة لتندفع منها جارفة في طريقها كل اعتراضات الانا الاعلى ومخزونه من القيم والاخلاق .

« تذكر اميرة انه لم يمر بها اشقى من تلك الفترة التي تناوبتها فيها عوامل متناقضة؛وبقدر ما كانت تنكرها كبرياؤها كان يستسيغها قلبها ؛ فهي في لحظة من اللحظات سيدة أبية ، لا ترضى الخيانة ولو أن حياتها مرهونة بها ، وفي لحظة اخرى امرأة تغلبها العاطفة ، فتناقش اباءها بمنطق جديد : لماذا لا تجيب نداء قلبها ، وفي اجابته سعادتها ؟ اليس انتهاز فرص السعادة حقا لكل انسان ؟ ولقد كان صوت الاغراء والعاطفة يسير بها الى ابعد من ذلك فيهتف بها : هل تنكر الوسيلة اذا كانت الغاية حقا مشروعا ؟ ثم ما الخيانة اولا واخيرا ؟ انها كلمة جوفاء املتها تقاليد اجتماعية منافقة ، فالخيانة ليست في استرداد السعادة المفقودة ، وانما هي في خديعة القلب وسلبه بواعث راحته واستقراره(٥٠) » .

لن لـ « الهذا » ايضا منطقه ، كما نرى.وهو قد لا يقل قوة عن منطق « الانا الاعلى »،بالرغم من ان **المنطق** هو في الاساس حكر لهذا الاخير . ثم ان منطق « الهذا » كثيرا ما يتلبس طابعا ثوريا ، وعلى الاقل تمرديا ، بينما منطق « الانا الاعلى » اميل الى المحافظة ، وعلى الاخص في مجتمع ابوي وطبقي يماهي بين القيمة والاثبات ، ويعتبر

---

(٤٩) الجامحة ، ص ١٧٣ .

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

النفي ضربا من اللااخلاقية .

لكن كما ان المنطق ليس حكرا للانا الاعلى ، كذلك ليست اللذة حكرا للهذا . فللأنا الاعلى ايضا مكافئه اللّذيّ : وعد بمباهج الفردوس في السماء ، وعلى الارض شعور براحة الضمير والرضى عن الذات . واذا اخذنا بعين الاعتبار التضخم المرضي للانا الاعلى الابوي لدى اميرة ، وارتباط الهذا الاموي عندها بمشاعر الاثم[٥١] ،ما عسر علينا ان نتكهن بنتائج المعركة التي دارت رحاها في نفسها بين هاتين الهيئتين النفسيتين : ففي اللحظة الدرامية التي كادت تستسلم فيها للاغراء ، في اللحظة الحرجة التي قررت فيها بينها وبين نفسها ان ترشف ولو « رشفة واحدة لن يعلم بها زوجها او غير زوجها » من « ذلك البحر الخضم الذي استقى منه اناس منذ قديم الازل والذي سيستقي منه اناس الى يوم الآخرة » (ص١٧٧) ،في تلك اللحظة بالضبط شاء سوء تقدير محمود له ان يتدخل وان يقول لها وكأنما يريد ان يبدد آخر تردد لديها : « لقد ضيعنا من عمرنا سنوات في فرقة مضنية ، والعمر ـ مهما طال ـ قصير ، فلنسرع بتلبية نداء السعادة قبل فوات الاوان ، شأننا في ذلك شأن غيرنا من الناس : شأن ذلك الجيش البشري الذي يؤمن بالعاطفة ،فيسير معها راضيا مستسلما » (ص ١٧٨).وكان قوله هذا اشبه بجبل من الثلج انهال فوق المرجل فأطفأه ، او لكأن الارض المحدقة بالبركان انشقت عن بحر هائل من الجليد فطمره واخمده للحال :

« رن التشبيه في اذنها رهيبا ، وقد تذكرت انها سمعته من قبل ،

---

(٥١) نظرة الغضب التي طالعها بها أبوها حيث سألته للمرة الأولى والأخيرة في حياتها عن امها ، ثم مقاطعته اياها أياماً ثلاثة بالرغم من أنها ما كانت تجاوزت العام الرابع أو الخامس ، وأخيراً اختيارها دمية دميمة بديلاً عن الأم المفقودة واضطرارها الى التعامل معها في الخفاء والسر كما لو انها ترتكب معصية .

ولكن لغرض آخر . وكان قائله شيخا مريضا ابى ان يموت قبل ان يحدرها الانسياق وراء العواطف التافهة ، كارها لها ان تعيش في جيش كبير خامل الذكر .. وجن جنونها عندما خيل اليها ان الشيخ يجلس الآن قبالتها على المقعد المريح المواجه لها ، وانه ينظر اليها وعلى فمه بسمة ساخرة مبعثها انه كان يريد ويأمل منها ان تكون قوية كالحياة ، صلبة كحواجز الامواج ، فاذا بها توشك ان تخذله بضعفها امام اول اغراء يمر بها . واشتد بها الجزع ، وهي تراه يهز رأسه بازدراء ، وكأنه يقول : ظننتك تحفة صنعتها من روحي لتبذ مثيلاتها دقة وابداعا ، فيا لخيبتي فيك !»[٥٢] .

ولنا ان نتصور « الغضب الجنوني » الذي صرخت به هذه الحاملة لابيها على ظهرها ، كما حمل سندباد شيخه الشرير على كتفيه ، وكررت الصراخ بعاشقها المرشح لأن يكون عشيقها : « اخرج .. اخرج ... اخرج ! ».

وخرج محمود من حياتها كما خرجت من قبل صديقاتها ، ومن قبلهن دميتها . خرج باعتباره ، هو الآخر ، الشطر الدميم من نفسها في نظرها وفي نظر ابيها . ولكنها هي لم تخرج من المعركة ظافرة ، بل محطمة : فتاة كتبت عليها ابد الحياة الحيرة ، « لم تعرف يوما ما تريد ، فأخطأت كل ما تريد » (ص١٨١) .

ولا عجب ان تنكفىء ، حالما طردت محمود ، الى حجرتها لترسم ، دون تفكير او وعي ، اجمل لوحة رسمتها في حياتها قط : صورة لفتاة صغيرة « حطمت دميتها العزيزة ، ثم جعلت تتطلع الى اجزائها المتناثرة هلعة باكية ».وعندما حملت اللوحة الى النور لتتأملها

---

(٥٢) الجامحة ، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

بعينين نديتين ، تجلى لها ان الفتاة الصغيرة الماثلة فيها لم تكن « مجرد طفلة كسرت دميتها ، بل امرأة حطمت سعادتها بيدها ، لتعيش ما بقي من العمر آسفة نادمة » (ص١٨١) .

يوم حطمت الطفلة اميـرة دميتها والقتهـا الى الارض قطعا متناثرة ، فوجئت بالوجه الخزفي الدميم - وقد بقي صحيحا - يقبع في جانب من الحجرة يتأمل الفتاة في بسمة ساخرة جامدة » (ص٢٧) . وعندما حملها ابوها ، كالمنومة ، على ان ترمي أشلاء الدمية بنفسها الى صندوق الفضلات ، طالعها الوجه الخزفي نفسه وقد « انفرجت شفتاه عن بسمة جامدة ساخـرة (ص٣٥) .وهذا الوجه الدميم الساخر ، الذي يأبى ان يتحطم ، احتل ايضا مكانه المركزي في لوحة العمر التي رسمتها . عناده كعناد « الهذا » وسخريته كالسخرية التي يقابل بها « الهذا » اوامر « الانا الاعلى » اليه بان يبيد من الوجود . فسر شقاء اميرة انها تعاني من تضخم لا في « الانا الاعلى » وحده، بل كذلك في « الهذا » .أفلم تقل لنا من بداية قصتها ان الاقدار التي شاءت ان تجعلها امرأة آثرتها « من العواطف بنصيب عشر على الاقل » ؟ وهذا التناحر بين سلطتين كلتاهما متضخمة قضى عليها بألا تعرف طعما للذة ولا للذة التسامي على اللذة . وما تسميه حياتها لا يعدو ان يكون « قرارة عميقة شرهة تطوي كل ما يودع فيها ولا تمتلىء ابـدا » (ص ١٨٥).فهذه الانسانة الرازحة تحت اضطهاد «الانا الاعلى»وضغط بركان«الهذا»، هذه الانثى التي ما ارتضى لها عقلها الواعي الابوي ان تقبل في يوم من الايام بالانوثة ، وهذه اللاانثى التي قضى عقلها الباطني الاموي بان يكون كل يوم من ايامها نشدانا باطلا للانوثة ، كتب عليها ، كما تخبرنا من الاسطر الاولى لسيرتها ، ان تكون حياتها بتمامها صراعا عنيفا لامجـديا و « فرصا ضائعة » (ص٨) .ومع انها تنهي قصة هذه الحياة على اغنية « الزمن بلسم الجراح والآلام » وعلى

الامل في ان « تصلح الايام ما أفسدت » (ص١٩٠)،فاننـا نعلم ان رهانها هذا خاسر سلفا : فمن كان مثلها مشدود الاواصر الى الطفولة ، يبكي في الخامسة والعشرين دمية تحطمت في السادسة ،فإن الزمن لن يعني له تغييرا او تقدما ، وانما فقط تكرار لما سلف .

سهيل ادريس :

العقدة الاوديبية وحدود التقدمية

« يجب أن نفهم اسطورة أوديب ، لا على انها رمز لاتحاد محرمي بين الام وابنها ، بل انها ثورة الابن على سلطة الاب في الأسرة الابوية . فما زواج اوديب من جوكاستا إلا واحد من رموز انتصار الابن الذي استولى على مكان الأب وعلى جميع الامتيازات المترتبة عليه »

اريك فروم

في سيرة سهيل ادريس الذاتية ، المكتوبة في إطار روائي على دفعتين ، **الخندق الغميق** ثم **الحي اللاتيني** ،[1] يعود المثلث الاوديبي الى الاشتغال في صورته التقليدية ، فيتولى دور البطولة فيه الابن كمتمرد ، من جهة أولى ، على الأب ، وكمتحالف ، من الجهة الثانية ، مع الأم . وعلى الرغم من النرجسية البعيدة الغور التي تسبح فيها روايتا سهيل ادريس كلتاهما،فإن مزية مؤلفهما التي لا تنكر له أنه قدم فيهما إخراجاً اجتماعياً ـ إن صح التعبير ـ للعقدة الأوديبية.

---

(١) سبقت **الحي اللاتيني** في ترتيب الصدور **الخندق الغميق** . فقد صدرت **الحي اللاتيني** عام ١٩٥٤ ، بينما تأخر صدور **الخندق الغميق** الى عام ١٩٥٨ . لكن الأخيرة تتقدم على الأولى من حيث التسلسل الزمني للسيرة الذاتية . فـ « الخندق الغميق » تؤرخ للطفولة والحداثة و « الحي اللاتيني » للشباب ومدخل الرجولة .

فكراهية الأب لم تبق أسيرة النطاق السيكولوجي ، بل أخذت على العكس شكل تمرد اجتماعي ذي طابع تقدمي لا مرية فيه. لكن بقدر ما كان محتماً ان يقترن التمرد على الأب بالتحالف مع الأم ، فقد كان محتماً أيضاً أن تصطدم التقدمية الواعية بمقاومة وحواجز لاشعورية. وفي **الخندق الغميق** ، التي هي رواية التمرد السافر على الأب ، أفصحت هذه التقدمية عن نفسها بأجلى ما يكون ؛ وفي **الحي اللاتيني** ، التي هي رواية الحلف السري مع الأم ، ظهرت حدودها ، أو حتى محدوديتها .

الخندق الغميق

هذه رواية مكتوبة بضمير « الهو » ، ولكن « الأنا » هو بطلها بلا منازع[٢] . ولئن كان عنوانها يستحضر الى الذهن فوراًموضوعية العالم وأشيائه ، فإن القارىء الذي يتوقع أنه سيطالع رواية من روايات الواقعية البيئية سيخيب أمله الى حد بعيد . فهذه ليست رواية عن « الخندق الغميق » ، وانما هي من النوع الذي يقال له الرواية ذات البطل . فالأحداث فيها تتحرك كما يتحرك هذا الاخير . ولئن لم يغرق كل شيء مع ذلك في ذاتية لا قاع لها ، فلأن العالم الذي سيثبت البطل في مواجهته ذاتيته هو عالم ذو وجود موضوعي ، يستمد صلابته شبه الصخرية من تقاليد أبوية عمرها ألف ونيف من السنين ، وقد جللها الدين ، ناهيك عن ذلك ، بحرمة ما لا يجوز انتهاكه .

وما دام القطبان اللذان يتحرّك بينهما البطل - ويدعى في **الخندق الغميق** سامي - أباً وأماً ، فلنا ان نتوقع ، كما في **الجامحة**

---

(٢) هذا الحكم يصدق بلا ريب على **الحي اللاتيني** ايضاً . ولا غرو :فـ « الأنا » في كلتا الروايتين واحد ، وإنما العالم الخارجي هو الذي يتغير فيهما ، وبشيء من العنف اقتضته النقلة المباغتة من الشرق ، هنا ، الى الغرب ، هناك .

من قبل ، مواجهة اخرى بين مبدئي القيمة واللذة ، ولكن مع هذا الفارق الأساسي ، وهو انحياز سامي،خلافاً لبطلة **الجامحة** ، الى مبدأ اللذة الأموي انحيازاً سافراً ولا تحفظ فيهوتمرّده على نحو أشد سفوراً بعد على مبدأ القيمة الأبوي .

والواقع ان سامي في طور أول من حياته ، وعلى وجه التحديد في فترة الكمون الجنسي التي تسبق البلوغ مباشرة ، كان لديه اكثر من إغراء للانضواء تحت لواء الأب وقيم المجتمع الأبوي ، على حين ما كانت هذه الاغراءات تقابل بمقاومة تذكر من قبل « الهذا » بالنظر الى ضمورهوعدم تطوره بعد . وبالفعل ، تنفتح **الخندق الغميق** على سامي وهو يسعى صادقاً الى الاندماج في عالم الاب واستبطان قيمه .فقد كان أبوه شيخاً بعمة وجبّة ، وكان يقيم فيداره كل ليلة جمعة من أول الشهر سهرة دينية يدعو اليها جماعة من المشايخ ، فيصيبون نصيبهم من بساطه الممدود ، العامر بكل ما يثير الشهية ، ثم يدعون له بدوام الافراح وينهضون الى حجرة داخلية ، فيقرأ أحدهم القرآن ، ثم يتلو آخر بعض السيرة النبوية ، وأخيراً يرتلون جميعهم بعض الاوراد من كتاب **دلائل الخيرات** . ومما له دلالته ، بل مما ينم سلفاً عن المنحى الذي سيتطور فيه سامي لاحقاً ، ان اللذة، لا القيمة ، هي أول ما جذبه الى « الجماعة » . فقد كان يقف خلف باب مشقوق ، يسترق النظر الى القاعة التي مد فيها البساط ، ويرقب ايدي الجماعة وهي ترتفع من الصحون الى الأفواه ، فإذا فرغت الصحون او كادت ونهض الآكلون « وهم يتجشأون ويحمدون الله ويدعون لأبيه » ، أشار الى اخوته بيده « فإذا هم يسرعون منقضين على البساط ، ملتهمين ما تبقى منه[٣] » .

---

(٣) سهيل أدريس : **الخندق الغميق** ، دار الآداب ، بيروت ١٩٥٨ ، ص ٧ .

ولكن حدث مرة أن نهضت الجماعة غير تاركة على البساطة شيئاً ، فاغتاظ الأخوة المتربصون أشد الغيظ لما وجدوا الصحون قد مسحت ، وتعلم سامي الدرس : فهو من الآن فصاعداً لن ينتظر أن « يقوم الناس عن الطعام ليأكل ما خلفوه » ،بل سيندس بين الجماعة « ويأكل كما يأكل الجميع ، غير عابىء بأنظار أبيه » . وإذا ما فرغوا من الطعام « حاول أن يتلمظ ويتجشأ مثلهم » (ص ٨) . ومنذ ذلك اليوم « بدأ يأنس الى هؤلاء الناس الذين يتربع بينهم على البساط » ، فإذا ما أصاب حظه من لذة الطعام المادية انصرف ، مثلهم ايضاً ، الى اللذة المعنوية ، فرتل ما يرتلونه ، وقد أسعده وأسعدهم أن يتضح أن له صوتاً جميلاً يصلح للتلاوة والترتيل .

وهكذا شرع مبدأ القيمة يفعل فعله الى جانب مبدأ اللذة . فحين أمسك لأول مرة في حياته نسخة مذهبة الحواشي وأنيقة التجليد من **دلائل الخيرات** ، اخذت اصابعه رعشة وجللت عينيه ظلال وبات « يترقب ليلة الجمعة التالية ليعيش مرة ثانية ذلك الجو الذهبي العجيب » (ص ٩) .

ولما اكتشف الأب ان « للعفريت » صوتاً جميلاً ، ضمه الى صدره وقبله في جبينه وقال له : « الله يرضى عليك .. يجب أن تحفظ عشراً من القرآن ، ترتله في سهرة الجمعة القادمة ، وسوف أكافئك على ذلك » . وهكذا قرن الأب نفسه القيمة باللذة . ومما له دلالته ايضاً بالنسبة الى تطور الأحداث اللاحق أن سامي قدَّم منذ ذلك الحين اللذة على القيمة . فهو يعترف قائلاً بأنه : « لم يكن يعنيه، ليلةالجمعة التالية ، ان يعرف رأي الجماعة في قراءته وصوته ، فقد كان يسرع في القراءة ، غير حافل بيد أبيه تشير اليه بالتمهل . كان يهمه أن ينتهي ليتناول المكافأة »(ص ٩) . ولكن المكافأة التي أعدها له أبوه كانت هي نفسها ، كما هو متوقع ، ذات طابع قيمي : فقد كانت عبارة عن

مصحف صغير مذهب الحواشي شعر سامي ، إذ تسلمه ، « بتلك الرعشة تسري في أصابعه ، وبتلك الظلال تتماوج في عينيه » (ص ١٠) .

ولئن يكن نهم « الجماعة » الى الطعام ، مقروناً بالتلمظ والتجشؤ ، قد ألقى من البداية ظلالاً من الشك على سمو القيم التي يفترض أنهم يمثلونها ، فإن هذه القيم استردت اعتبارها كاملاً ، ومع الاعتبار المهابة ، من خلال « قريب ثري » كان « يفاجيء الجماعة بحضوره بين حين وآخر فيشاركهم تلاوة القرآن والسيرة وإقامة الذِكْر » ، وإن لم يره سامي « مرة واحدة يشاركهم طعام الفطور » ،بل لاحظ على العكس أن « الجماعة يحيطون ذلك القريب بمزيد من العناية والاهتمام ، ويصغون الى حديثه بإجلال واحترام » (ص ١٠) .

القيمة اذن ، مهما تسربلت بالروحية ، اجتماعية على الدوام . الغنى والمكانة والمهابة . وها هو القريب الثري ، الرفيع المقام ، يدعوه اليه ويطلب منه أن يحفظ الأربعين حديثاً التي جمعها النووي ، فان استظهرها كلها وسردها بلا خطأ في « حفلة حافلة » سيقيمها له كافأه « بهدية ثمينة » . مرة أخرى اذن تقترن القيمة بالمكافأة ، أي باللذة ، تماماً كالوعد بأطايب الجنة . وأمضى الفتى الأسبوع كله يحفظ ويستظهر ، فإذا جاء اليوم الموعود ودخل متهيباً الى « القاعة الكبرى في منزل القريب الثري » حيث كان « ما يزيد عن ثلاثين شخصاً من أفراد العائلة جالسين في صمت كأنما ينتظرون قدومه » . وما درى وإلا هو يتلو الأحاديث بلا خطأ ، لكن من « غير أن يفهم منها حرفاً » . ودوت القاعة بالتصفيق ، وأقبل عليه قريبه يقبله ويعرض عليه هدايا ثلاثاً يختار بينها بالقرعة : محفظة نقود وساعة يد وقلم حبر . فلما أجريت القرعة كان نصيبه قلم حبر ذا غلاف ذهبي . ومرة اخرى يعترف الفتى : « أخذه سعيداً حزيناً في وقت واحد . فقد كان يطمع

بالساعة » (ص ١١) .

لكن الترغيب وحده غير كافٍ لاستبطان **القيمة** . بل لا بد ايضاً من الترهيب . الوعيد الى جانب الوعد . الاحساس بالذنب والإثم علاوة على الشعور بالرضى . وبكلمة واحدة : ما دامت اللذة هي مصدر الخطر على القيمة ، فلا غناء عن تجريمها أو تأثيمها . وهذا ما تكفل به لا فلق « ابو محمود » مدير الكتّاب[٤] ، بل حانوته الحاوي ما طاب ولذّ من السكاكر . فقد كان من عادة الفتى سامي أن ينفق « خرجية » يوم الجمعة في ابتياع علبه من تلك العلب المرصوفة أمام باب الحانوت والتي كان « يجد لذة كبيرة في امتصاص سكّرها الذي كان يذوب فوق لسانه فيشعر له بنشوة عجيبة » (ص ١٦) . والحال أنه في ذلك اليوم المشهود ، وقف الفتى أمام باب حانوت ابي محمود وجيبه خاوٍ من « الخرجية » : فقد غاب عن والده أن يعطيه اياها قبل سفرهً الى حلب . لكن أمن الممكن أن يمضي يوم الجمعة بأكمله من غير أن يتوج بذوبان قطعة السكاكر في حلق الفتى المتلهف اليها ؟ أجل ، وقف الفتى يجيل طرفه بين الدمى وعلب الحلوى ، ويجيل في الوقت نفسه لسانه بين شفتيه . وفجأه أن يبصر بشيخ معمم أبيض اللحية جالس على كرسي عند المدخل الايمن للحانوت . « أخافه منظر هذا الشيخ الذي لم يدر من أين نبع ، فكأنه مقيم هناك منذ الأبد » . وعاد ينظر الى الدمى المرصوفة امام الباب « محاولاً ألا ينظر الى الشيخ » . ثم « بدأ الخوف يراوده حين أخذ ينقّل بصره بين الشيخ وبين العلب » . ولما رأى عكازه الى جانبه تساءل في نفسه : « أتراه يستطيع أن يمشي بلا عكاز ؟ » . وما درى إلا ويده تمتد فجأة الى ركام العلب ، فتختطف منها واحدة ،

---

(٤) لا ننكر ما لـ « الفلق » من دور في مؤازرة **القيمة** ، لكن مثل هذا العقاب ، مهما يكن شديد الوطأ والإيلام ، يبقى خارجياً . والحال أن الشعور بالاثم ينبغي أن ينبع من الداخل بحيث تصبح نار جهنم نفسها مبررة ومستأهلة .

ثم يفر هارباً بكل ما تملك ساقاه من قوة وسرعة . ولكن « ما لبث أن ثقَب سمعَه صوت هادر عميق يصيح به من خلفه : قف أيها السارق ! أوقفوه ! » . وحث خطاه لا يلوي ، والصوت يهدر خلفه . فما استطاع الا أن يلتفت ، فإذا « الشيخ المعمم يعدو خلفه ، ولكن قفزاً على عصاه » . وامتلأت نفسه بالرعب . وبلغ به هذا الرعب حداً لا يطاق حين التفت مرة ثانية الى خلف ، فرأى الشيخ يتعثر بعكازه ويهوي على الأرض ، ويحدث ارتطام عكازه بها ضجّة كبيرة . غير ان الشيخ ، استوى مع ذلك على ركبتيه ؛ وبسط نحوه ذراعه الطويلة « وهو ما يفتأ يصيح ويستعدي الناس عليه . وداخله يقين بأن الشيخ مدركه ، حتى بعد أن سقط ارضاً ، وتراءى له ، وهو يركض ويلهث رعباً ، أن « كل وجه من وجوه المارّة هو هذا الوجه الخائف المخيف » . وأحس بأن العلبة التي دسها في جيبه « تثقل وتثقل حتى لتقيّد ساقيه وتكاد تشلهما » . فما كان منه إلا أن أخرجها وقذف بها خلفه ، كأنما يردها الى الشيخ . « وإذ ذاك شعر بأنه ينطلق خفيفاً سريعاً » . ولما وصل الى البيت انفجر باكياً في أحضان أمه ، و « شعر بموجة من البرد تسري في كيانه ، وأخذت جسمه رعدة من ارتجاف » . وسقط في اليوم التالي مريضاً ، وارتفعت درجة حرارته ثلاثة أيام متوالية ، وفي ليل مرضه رأى في منامه ذلك الشيخ المعمّم « مستوياً على ركبتيه وسط الشارع ، باسطاً نحوه ذراعه الطويلة ، يصفه بالسارق ويدعو الناس أن يقبضوا عليه» . وفي المرة الثانية رآه « يهب واقفاً بعد سقوطه ، ثم يجري خلفه بلا عكاز » حتى أدركه . وأفاق ونفسه ممتلئة رعباً ، وأمه تربت على كتفه وتسائله : ما بالك ؟ فيجيبها والعرق ينضح من جبينه : « أنا دخيلك يا أمي .. الشيخ .. الشيخ .. » . ولما عاد أبوه في اليوم التالي من سفره ، كانت درجة حرارته قد سقطت ، فهرع اليه يستقبله بلهفة ويقبل يديه مرات ثم يقول له : « أبي .. أرجوك .. أرجوك يا

أبي .. أني أريد أن أصبح شيخاً .. » (ص ١٨) .

ولا يشق علينا أن نتصور الأوالية التي قادت الفتى الى الخضوع لأبيه الى حد التماهي معه ومحاكاته حتى في ردائه الديني . فقد دار في وهم الفتى، ولا بدّ، أن غياب والده يبيح له أن يمد يده الى لذة محرمة . ولكن مفاجأته العظيمة كانت اكتشافه أن والده حتى في غيابه حاضر . وهو يستطيع أن يطارده ويعاقبه حتى ولو كان في ظاهره شيخاً طعن في السن وابيضت لحيته وصار عكازه قدماً بديلة له . فيد الأب طويلة، كتلك الذراع التي مدها الشيخ نحوه لحظة سقوطه فكادت أن تطاله . وعيناه، كعيني إله، تشقان الحجب وتريانه من بعد مئات الكيلومترات . بل كل وجه من وجوه المارة في الطريق يمكن أن تكون له عينا الأب : فهو كلي القدرة، كلي الحضور، كلي العلم[٥] .

وليس لنا أن نتحدث عن الأيام والشهور الشاقة التي قضاها الفتى في المعهد الديني الداخلي . وكان أشق ما فيها عليه بعده عن أمه التي عارضت، فيما يبدو، انخراطه في السلك الديني ؛ وان لم تنبس ببنت شفة لعدم جرأتها على مخالفة أبيه . صحيح أنها لم تحجب عنه « عطفها وحنانها » حين كانت تتملاه ولو في العمة والجبة، ولكنه لاحظ

(٥) الواقع أن الرعب العظيم الذي امتلأت به نفس الفتى حين طاردَه الشيخ، رمز الأب ونائبه في غيابه، لا يتوازن مع طفافة الجنحة التي اقترفها (سرقة قطعة حلوى) . وإنما أرجح الظن أن هذه الحادثة أحيت في لاشعوره ذكرى جنحة أو جريرة أعظم خطورة بكثير ارتكبها أو يتصور أنه ارتكبها في طفولته، وكان موضوعها هي أيضاً لذةً محرمة، فضبطه الأب وهدده بأقصى عقوبة يمكن أن تطال الذكر، من حيث هو ذكر، فاستحوذ عليه رعب عظيم ظل مكبوتاً الى أن فجّره تكرر المشهد نفسه في ظروف مشابهة . ولكن هذا كله ضربٍ من التكهن، ولا سند له إلا في النظرية التحليلية النفسية وخبراتها . فمؤلف « الخندق الغميق » اختار ـ وهذا من ملء حقه ـ ألا يقدم لنا من سيرة حياة بطله سوى تاريخه ؛ بدون ما قبل تاريخه . فنحن لا نعلم شيئاً عن طفولة الفتى سامي، ومن ثم لا ندري كيف تكوّن لاشعوره وما الانطباعات والخبرات التي تراكمت فيه .

مع ذلك « تحفظاً منها تجاهه » (ص ٣٨) . وتلك كانت أولى بذرة للتمرد زرعت فيه . وكانت البذرة الثانية خيبة أمله بعمامته . فقد كان أبوه قال له بفخر لا تسعه الدنيا : « العمامة تاج العرب » . ولكنه ما ان وضع العمامة على رأسه لأول مرة في حياته ، وهو الفتى الضئيل الجسم والقصير القامة ، حتى قابلـه زملاؤه في المـدرسة الـدينية بالابتسام والضحك . ولما نزل الى الطريق العام فوجىء بالناس تنظر اليه باستغراب ، وأحياناً بتبسم وإشفاق . ومرة طارده صبيان الحي وهم يهتفون : « شيخ صغير .. صغير .. » . ومرة أخرى نادته امرأة من شرفة دارها ، فلما توقف متسائلاً عن غرضها منه ، فوجىء بها تقول : « يا شيخ .. يا شيخ .. انتظر قليلاً حتى أنادي أختي لتأتي فتتفرج عليك ! (ص ٤١) .

على أن كل عوامل التمرد التي اجتمعت في نفسه كان لا بد لها أن تنتظر بلوغه كيما تنفجر : فالبلوغ هو السن التي يعلن فيهـا « الهذا » ، راعي مبدأ اللذة ، عن اقتحام مسرح الأحداث من جديد بعد طول كمون .

وبالفعل ، مع البلوغ بدأ الفتى يكتشف ضروباً جديـدة من اللذة ، بما فيها المحرم منها : بدءاً بالتدخين وانتهاء بالجنس والمرأة وجلد عميرة ومروراً حتى بالشذوذ . وكانت أول مرة ينسل فيها من البيت بدون العمة والجبّـة حين تواعد مع ثلاثة رفاق له على الذهاب الى السينما . وكانت تلك هي أيضاً المرة الأولى التي يكذب فيها . فقد أخبر أهله أنه ذاهب الى بيت أحد زملائه ليذاكر مع رفاقه . وحين آب الى البيت في ساعة متأخرة من الليل ، وجد أباه له بالمرصاد . وانكشفت ـ وقد ضُبط بلا عمة وجبة ـ كذبته . وانصبت عليه لأول مرة لعنة الأب : « لعنك الله وغضب عليك ! يا خيبة أملي فيك ويا ضيعة رجائي ! أين كنت ؟ كنت تـذاكر مع رفاقك وتحفظ القرآن ؟ إن القرآن براء منـك !

كنت ولا شك في مكان مشبوه .. بئس الابن أنت ! » (ص٥٥) . ولاذ الفتى بغرفته ، وهو يرتجف هلعاً . ولما أوى الى فراشه كان شعور عارم بالذل واحتقار النفس يملأ نفسه : فهو « قد كذب ، ودخل مكاناً مشبوهاً ، وأغضب أباه ، وأهان جبته وعمته ... وأوشكت دمعة أن تطفر من عينيه من شعوره بتلك الغصة الشديدة في حلقه ، ولكنه تذكر فجأة ... » (ص ٥٥) . وما تذكره غسل من نفسه كل مشاعر الذل والخجل والاحتقار ، ومحا من لوح وجوده لعنات الأب ، وأسلمه الى رقاد عامر بأحلام تنضوي كلها تحت راية مبدأ اللذة دون رقيب أو حسيب : « تذكر عيني تلك الممثلة الزرقاوين ، وشفتيها الريانتين ، ونهديها المسكرين .. ثم رآها من جديد تقبل على الممثل فتضمه الى صدرها ضمة يلتصق فيها الجسدان ، وتلتحم الشفاه في قبلة محمومة عاصفة . وتجمع على نفسه في سريره ، واستسلم للأحلام »(ص٥٦).

وكان الصدام الكبير الثاني مع الأب حين وقع الفتى ، المأخوذ في دوامة مبدأ اللذة ، في حب سميا ، ابنة جيرانهم في المصيف . وكانت سميا فتاة « عصرية » الى حد كبير ، ترتدي البنطلون وتخرج الى الصيد . وقد خافت منه أول ما رأته بالجبة والعمة . وأدرك سر خوفها و « للمرة الأولى منذ ارتداهما أحس لهما بالكره والنفور » (ص ٧١) . وتطورت العلاقة بينهما من خلال رسائل تبادلاها ، وصارا أشبه بروميو وجولييت . وبالفعل ، انتهز الفتى يوماً فرصة غياب أسرته وأسرتها في رحلة مشتركة ، فتسلق الى شرفتها على قطعة من الخشب . ولأول مرة في حياته ضم أنثى بين ذراعيه ، وجسمه كله « شوق ولهفة » « وأحس نهديها الصغيرين القاسيين على صدره » (ص ٨٦).وما أفاق من « عالم الأحلام « الذي غاب فيه معها الا على صوت سيارة تقف في الخارج . فنهض مذعوراً وأطل

من الشرفة بحذر ، فوقع نظره عبر زجاج السيارة على « عمامة أبيه فأحس بعبء الواقع الحجري يثقل على كتفيه » (ص ٨٨) . وأسرع يتدلى من الشرفة مثلما تسلق اليها ، وهو « يود أن يهبط الأرض قبل أن يبلغ أبوه البيت » ، لكن الخشبة انكسرت تحت قدمه فهوى الى الأرض ، وشعر بألم فظيع في رأسه ، وغاب عن الوجود . وما أمهله أبوه حينما أفاق في اليوم التالي من غيبوبته ، بل انهال عليه ، برغم الجرح البليغ الدامي في رأسه ، يقرعه : « إن ما حدث بالأمس يثير فضيحة لنا .. شيخ ابن شيخ يتسلق الشرفة ليجتمع بابنة الجيران ! لقد أراد الله أن يكشف أمرك ، فأسقطك من أعلى الشرفة لتنال جزاء عملك الوقح ! وان تصرفاتك تدل على أنك لا تصلح لأن تكون شيخاً ينذر نفسه لخدمة الدين .. ويبدو لي الآن أننا أخطأنا بإدخالك المشيخة .. إنك لا تستحق هذا الشرف » (ص ٩١) .

كان مشهد السقطة ، بالرغم من دراميته ، لا يخلو من جانب هزلي . وكانت الحادثة كلها مما لا يمكن الدفاع عنه . وفيها تجلى اشتغال مبدأ اللذة بكل عريه ، بلا ورقة توت أية قيمة . وهذا درس سوف يحفظه الفتى . فالحرب التي سيخوضها ضد الأب وعالمه وقيمه لا بد أن تنطلق هي الأخرى من مبدأ القيمة . فالقيمة لا تهزمها الا القيمة . أما إذا ووجهت بمبدأ اللذة وحده ، فإن هذه الأخيرة ستبدو لاأخلاقية .

فتانا سيحارب إذن على جبهة جديدة . وفي حربه هذه سيقاتل دفاعاً ، لا عن لذة شخصية ، بل عن قيمة مضادة ، قيمة جديدة . وهذا ما يخلع على **الخندق الغميق** دلالتها التقدمية التي لا مراء فيها . فالتمرد على الأب ، المحكوم بكل العوامل الذاتية التي تقدم بيانها ، سيأخذ شكل دفاع موضوعي عن قضية التقدم الاجتماعي . فالابن سينتصر لا لنفسه ، بل للأم التي يضطهدها الأب ، وللأخت

التي يريد الأب أن يفرض عليها الحجاب وأن يحرمها من حقها في الحب والحياة والتعلم ، وبوجه عام للمرأة التي يقول الأب عنها ، بلسان المجتمع الأبوي بأسره وباسم كل التقاليد الموروثة ، إنها « ناقصة عقل ودين » (ص ٣٢) .

هذا الإسقاط أو الإخراج الاجتماعي لثورة ذاتية المنشأ يجد انعكاسه في بناء الرواية بالذات . فبدون أي مبرر فني تنتقل رواية الأحداث ، في القسم الثاني من **الخندق الغميق** ، الى الأخت هدى . فإذا بالقارىء أمام مفارقة أقرب الى الخلل منها الى الابتكار : سيرة ذاتية تروى بضمير الغائب ، وعندما تروى في بعض فصولها الأخيرة بضمير المتكلم ، فإن « الأنا » لا يعود في هذه الحال الى البطل بل الى الآخر . والحق أن هذا التبديل المتعمد في ضمير السرد ، إن كان لا يلبي حاجة فنية من داخل البناء الروائي ، فهو يلبي حاجة نفسية للبطل الذي يريد أن يرى نفسه في عين **الآخر** ، وأن يكون هذا **الآخر** شاهداً على ثورته . فعلى هذا النحو فحسب يتأكد المدلول الاجتماعي لفعل التمرد على الأب ، ويكتسي نفي ما هو قائم بالايجابية الأخلاقية لما ينبغي أن يكون .

وثمة مفارقة أخرى : فما دامت أحداث القسم الأول من الرواية تروى من وجهة نظر البطل ، فقد كانت تروى بتحفظ ، تحاشياً للشطط في النرجسية . ولكن ما ان تنتقل رواية بعض أحداث القسم الثاني الى **الآخر** حتى يصير البطل بطلاً فعلاً ، بالمعنى المتداول للكلمة ، أي إنساناً خارقاً هو محط الاعجاب في نظر الآخرين . وما دامت الأفعال الباهرة التي يأتيها أفعالاً برسم هؤلاء الآخرين ومن أجلهم ، فلا داعي للتحفظ في روايتها . وما دام راوي الأفعال هو غير صانعها ، فإن تهمة النرجسية ساقطة سلفاً . على هذا النحو تقول هدى بلا حرج في القسم الذي ترويه بنفسها من الرواية :

« إنك لا تستطيع يا سامي أن تدرك مدى سعادتي بنجاحك ! إنني أتمثلك الآن يا أخي منكباً فوق طاولتك ، تطالع وتدرس ، وتبذل نور عينيك للكتاب ، محاولاً أن تستدرك بأي ثمن ما فاتك من الدراسة الرصينة وأنت في المشيخة . وكم دخلت أمنا الغرفة عليك ، فألفتك نائماً فوق الكتاب تحتضنه ! وكم كانت تلاقي من المشقة لإقناعك بالنهوض الى سريرك ! كان ما صممت عليه يا أخي فوق ما يحتمله شاب مثلك . إني أعتز بك يا أخي » (ص ١١٦ ـ ١١٧) .

والواقع أن ليست البطولة وحدها ، بل كذلك السيادة هي التي تنتقل في القسم الثاني من الرواية من الأب الى الابن . فابتداء من ذلك المشهد البالغ العنف الذي يخلع فيه الفتى عنه الجبة والعمة ويعمل أسنانه في هذه الأخيرة « تمزيقاً وتقطيعاً ، وقد احمرت عيناه وانبعث منهما شرر حيواني غريب ، كأنما هو جماع ما راكمه في نفسه من غيظ وحنق مكبوتين » (ص ١٢٢) ، فلكأن رموز سيادة الأب هي التي سقطت ، ولكأن عصراً جديداً قد بدأ ، فلا بد من التأريخ له بتقويم جديد .

وبديهي أن خلع الجبة وتمزيق العمة كان يمكن أن يفسرا على أنهما فعل من أفعال « الزندقة » . وهذه ، بالفعل ، تهمة لا يتوانى الأب عن رمي الابن بها ، ولكن ثورة هذا الأخير على الجبة والعمة لم تكن في الحقيقة ثورة عليهما وعلى ما تمثلانه بحد ذاتهما ، وإنما فقط على ما ترمزان اليه من سطوة الأب وسيادة قيمه . وبالفعل ، ما ان يفيق الشيخ الصغير المرتد من سورة الغضب ـ التي أضرمتها في نفسه صفعتان قويتان صفعه بهما أبوه لما كاشفه بعزمه على خلع الرداء الديني ـ حتى يرتمي على الأرض ويتناول العمة الممزقة « بحنو » وينفجر بالبكاء ويقول بصوت لاهث متقطع : « أبي .. أغفر لي يا أبي .. إني لم أرد أن أهين عمتي .. لم أرد أن أهين عمتي .. ولكنك

صفعتني يا أبي ... صفعتني مرتين » (ص ١٢٣) .

نحن لا نستطيع إذن أن نصنف **الخندق الغميق** ، بالرغم من عنف مشهد خلع الجبة والعمة وجرأته ، في عداد الأدب الإلحادي ـ وهو أدب عديم الوجود أصلاً في اللغة العربية الحديثة ـ وإنما نحن بالأحرى أمام فعل تمرد ، يخرج به الابن عن سلطة الأب دون أن يخرج عن سلطة المجتمع الأبوي نفسه ، ومن ثم يكرس خلافته لأبيه بإصلاحات ضمن منظومة القيم السائدة دون أن يصل هذا الاصلاح الى حد الثورة الشاملة والجذرية[٦] .

ولكن بالرغم من هذه الحدود التي يرسمها الابن لتمرده ، فإن **الخندق الغميق** تظل تنتمي الى ما يمكن أن نسميه بالأدب النهضوي . فالابن في تمرده على أبيه بحاجة الى دعم الإخوة ، بل كذلك الى مصادقة الأم ومباركتها . وبما أن هؤلاء جميعاً كانوا يعانون من وطأة اضطهاد الأب ، فلا مناص من أن يقوم الحلف الذي سيجمع بينهم وبين الابن المتمرد على وعد بتحريرهم ، ولو جزئياً ، وعلى وعد بمنحهم ولو بعضاً من الحقوق التي كانت منكرة عليهم ، كحق التعلم ، وحق الحب الشرعي ، الخ . وهذه الحقوق الديمقراطية التي سيناضل الابن المتمرد في سبيل انتزاعها لهم هي التي تعطي كفاحه ضد أبيه ـ ولو في سبيل وراثته ـ نَفَساً تقدمياً أكيداً في مجتمع أبوي مطلق ومحافظ لم تمر عليه حتى رياح الثورة البورجوازية .

لنأخذ مثال الأخت هدى التي كانت أول حليفة تنضم الى معسكر الابن المتمرد . فقد كانت تعاني ، في ظل سيادة الأب ، من اضطهاد مزدوج : باعتبارها أولاً من الأبناء ، والأبناء لا حقوق لهم في النظام الأبوي المطلق ، وباعتبارها ثانياً أنثى ، والإناث هن دون الذكور مكانة

---

(٦) سنرى أن بطلنا سيعود ، في **الحي اللاتيني** ، الى تبني العديد من قيم المجتمع الأبوي .

حتى ولو جمعت بينهن وبينهم صفة البنوة الدونية . فكيف كسبها المتمرد الى جانبه ؟ خاض في سبيلها بعضاً من أشرس معاركه مع الأب . خاض معها أولاً معركة الحق في التعلم . فقد جاء يوم استنزل فيه الأب « لعناته على الأولاد جميعاً » ، وأعلن أنه « أصبح لا يطيق الحياة وسط هؤلاء الأولاد العاقّين العصاة » وأنه « بات يؤمن بأن العلم الذي يلقن في المدارس مسؤول عن هذا الجحود والعقوق » (ص ١٤٦) . ثم التفت الى هدى يقول : « لهذا قررت أن تنقطعي عن الدراسة التي تعلمك الفساد ، وأنا أمنعك منذ اليوم عن ارتياد هذه المدرسة ... ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن ! ». فلما انبرى سامي يجهر بوقوفه الى جانبها ، قال له الأب « وكان لم يتحدث اليه منذ أيام » : « أود أن تفهم للمرة الأخيرة أنك لست مكلفاً بتربيــة أختك .. إن اباها وأمها لا يزالان على قيد الحياة » . فجاءه جواب الابن : « إنني لا أتولى تربية أختي ، ولكن لا يسعني الا أن أهتم بشؤونها .. **فانا اعتقد اني انا ايضاً مسؤول عن مستقبلها**[7] » . ثم أضاف قوله : « إنك تستطيع ألا تدفع لها الأقساط ، ولكنني أؤكد أنها لن تنقطع عن المدرسة .. إني سأعمل على تدبير أقساط هدى حتى ولو اضطررت الى الاستدانة ، أو حتى الاستعطاء ! » .وبالرغم من أن الأب رد عليه بكلام غاضب ساخط ، منكراً « هذا الزمن الذي أصبح فيه الابن يتحدى أباه » (ص ١٤٦ ـ ١٤٧) ، فإن هدى بقيت تواظب على المدرسة بفضل هذا التحدي من قبل الابن للأب ، وكذلك ـ وهذا أمر له بليغ دلالته ـ بفضل مؤازرة الأم التي أبدت استعدادها لبيع أحد أساورها الذهبية لتسديد أقساط هدى (ص ١٤٨) .

وكانت ثانية المعارك التي خاضها المتمرد الى جانب أخته هي

---

(٧) التسويد منا .

معركة حقها في الحب الشرعي وفي اختيار زوج المستقبل . فتحت رعاية الأخ تطورت باكورة علاقة حب بين هدى وبين صديقه « رفيق » . ومع أن هدى كانت مترددة في انتهاك التقاليد التي لا تبيح لها الظهور أمام شاب « غريب » أو مجالسته ، فقد حثها سامي على أن تفعل ، وأدخلها بنفسه الى الغرفة التي كان يستقبل فيها صديقه رفيق ، مؤكداً لها أنه « هو المسؤول أمام أبيهما على أي حال » . وبالفعل ، ما ان علم الأب بالواقعة حتى انهال على هدى تقريعاً وتعنيفاً على ظهورها « أمام شاب غريب ، وهذا أمر يحرمه الشرع ، فهي قد أصبحت صبية ، والحجاب غايته أن يحجبها عن الأغراب » . ثم أضاف قوله : « ألا يكفي أخاك أنه طلق الدين حتى أصبح يحلل المحرمات ؟ » (ص ١٣٧) . وهنا جاءه جواب الابن مرة أخرى لا ثورة على منظومة القيم السائدة ، بل إعادة تأويل لها : « إنني لا أود أن أحلل محرماً .. ولكني لا أظن أن هذا حرام » . فلما هاجمه أبوه بقوله : « أوَ لم تسمع بالحديث الشريف : ما خلا رجل بامرأة الا كان الشيطان ثالثهما ! » ، رد الابن من موقعه الايديولوجي نفسه : « إنني أشك أولاً بصحة هذا الحديث .. ثم إنه لم يكن هناك اختلاء .. فقد كنت أنا موجوداً .. » . واستدرك يقول : « إلا إذا اعتبرتني أنا .. الشيطان ! » . فانفجر الأب قائلاً : « إنك تسخر من الحديث ! .. أغرب عن وجهي أيها الزنديق » (ص ١٣٧ ـ ١٣٨) . وبديهي أن « الزنديق » لم يتراجع ، بل إنه مضى في خطة « تحرير » أخته الى حد مرافقتها الى السينما حيث كان بانتظارهما « رفيق » . ولدى أوبتهما الى المنزل ، كان الأب ـ وقد علم بالواقعة ـ في انتظارهما وفي عينيه الغضب والحقد والثورة » . ولكنه ما كاد يهم بالانقضاض على هدى حتى سارع الفتى « يحول بين أبيه وبين أخته ويتراجع قليلاً الى الخلف ، وهو ينظر الى أبيه نظرات التحدي ، ثم يقول بهدوء : أقسم بالله العظيم أنك إذا ضربتها أو

أهنتها أية إهانة ، فإني سأغادر المنزل هذه اللحظة ولا أعود اليكم أبداً»(ص ١٤٢ ـ ١٤٣). ومرة أخرى تنهي الأم المعركة بتدخلها طالبة الى الأب أن يعفو عن هدى هذه المرة ، « ولا تكتفي بذلك ، بل تتناول ذراع أبيه وتعود به الى غرفته ، فينقاد لها كأنه طفل » (ص ١٤٣) .

الأب إذن يخسر مواقعه الواحد تلو الآخر ، وهو ما عاد يملك لا قوة البدن ولا قوة المنطق لمواجهة ابنه . والمعركة الفاصلة كانت معركة الحجاب . فقد كان تزمته في حجاب هدى لا حدود له . وما كان يطلب اليها أن تحكم الحجاب على وجهها فحسب ، بل أن تزرر معطفها ، حتى في أيام الصيف ، وأن تترصّن في مشيتها ،وأن تتجنب ، وهي في طريق الذهاب الى المدرسة أو العودة منها ، الشارع الرئيسي ، وأن تسلك الطرق الجانبية حتى لا يقع عليها إلا أضأل عدد ممكن من أنظار الناس و « الأغراب » . وحينما قررت هدى، بتشجيع من أخيها ، أن تسفر وأن تخرج لأول مرة من البيت بلا حجاب ، كان ما ينتظرها في البيت لدى عودتها يفوق كل ما تهيأت له في تصورها . فقد انقض عليها الأب وقد تطايرت من عينيه « آيات الشر والغضب » ، وقبض على شعرها وأخذ يشده بقوة وهو يقول : « لن تنزعي الحجاب أيتها الفاسقة ! لن أسمح لك بإظهار وجهك وشعرك للرجال ! » . وما أفلحت في تخليص شعرها منه إلا بعد أن أبقت في يده خصلة منه . ولكن الأب عاود الكرة ، وللمرة الثالثة تدخلت الأم لتحسم المعركة : وقفت بينه وبين هدى وهي تصيح فيه : « من العار عليك أن تمد يدك اليها وقد أصبحت صبية .. دعها .. ابتعد عنها .. وأقسم أنك إن حاولت ضربها مرة أخرى ، فسوف أستنجد بالجيران » . وعلا الاصفرار وجه الأب ، وارتخت ذراعاه وقال يخاطب الأم بصوت خافت : « وأنت أيضاً ؟ إنك تشجعينهم على الوقوف ضدي ؟ » . ثم رفع يديه الى السماء وقال بصوت مفعم بالألم والابتهال : « اللهم غفرانك ورحمتك .. إني أعوذ

بك من هذا الجيل .. وأبرأ اليك من هذه الأسرة الفاسدة » (ص ١٧٦ _ ١٧٧) .

ولم تقف هزيمة الأب عند هذا الحد . فهو ما كاد ينطق بهذه الكلمات حتى تراخت ذراعه اليمنى وانحنى كتفه وانطوت رجله اليمنى حتى لم تعد تستطيع حمله ، و« اذا هو يسقط على الأرض ، والزبد يخرج من بين شفتيه ، (ص ١٧٧) . وحينما استدعي الطبيب كان الحكم الذي نطق به واقعياً تماماً على صعيد التشخيص والسيرة الذاتية ، ولكنه كان أيضاً رمزياً في مدلوله الاجتماعي ومن منظور ما درج علم الاجتماع التقليدي على تسميته بصراع الاجيال : فالأب « أصيب بالفالج ، وإن الأمل ضعيف في أن يشفى » .

لكن هذا الشلل الذي أصيب به الأب كاد أن يكسبه ، وقد أمسى لا حول له ولا طاقة ، ما خسره في معركة امتحان القوى : فقد استحوذ على هدى تبكيت شديد أرهق ضميرها وصور لها أنها هي السبب في شلل الأب ، وأن عليها أن تضحي بكل شيء من أجل شفائه . وهنا كان لا بد أن يتدخل الأخ من جديد . فيوم رافقها الى قاعة امتحان الشهادة الثانوية لاحظ أنها عادت الى التحجب . وقبل أن يفارقها متمنياً لها التوفيق ، نظر الى رأسها ملياً ثم قال : « لقد كنتِ مصممةً على أمر أعتقد أنك كنت على حق واضح فيه .. فلا تتراجعي يا هدى » . فما كان منها إلا أن مدت يدها ونزعت عن رأسها ووجهها الحجاب ثم « سلمته إياه .. فتناوله على مهل وأخذ يطويه ، ثم نظر اليها مبتسماً وقال : « أتعرفين عمامتي ؟.. إنه يذكّرني بها ! » (ص ١٧٩) .

هو اذن عهد سيادة الابن قد بدأ . وقد شاءت ظروف السيرة الذاتية وملابساتها أن يكون هذا الابن هو الابن الاصغر . أما الابن الاكبر ـ ويدعى في الرواية فوزي ـ فقد كانت بكوريته ترشحه لأن يكون وريث الأب ، ومن ثم فقد وقف الى جانب هذا الأخير في جملة

المعارك التي دارت بينه وبين الابن الأصغر . ولئن لم يجرؤ سامي على الجهر يوماً بكراهيته لأبيه وان شق عصا الطاعة عليه ورفع ضده راية العصيان ، فإنه صب بالمقابل سافر كراهيته على الابن الأكبر الذي بادله عداء بعداء وبغضاء ببغضاء . وبذلك اجتمعت على صفحات **الخندق الغميق** السيكولوجيا الآدلرية والسيكولوجيا الفرويدية ، في لقاء تضامن ، لا في لقاء تناحر . وبما أن الصراع كان يدور أساساً على خلافة الأب ، فقد كان من الضروري حتى يسقط فيها حق الابن البكر أن يتجلى للداني والقاصي ، وعلى نحو صارخ ، عدم جدارته ببكوريته ، وأن يخسر في ميدان المواجهة الاخلاقية ما كسبه بحكم المولد : الأحقية في وراثة الأب . وهكذا ترسم لنا **الخندق الغميق** صورة بالغة القتامة لأخلاق الابن البكر ، أو بالأحرى للاأخلاقيته . فهو نمام و« دساس حقير » (ص ٧٨) يتلصص على أخيه ويتنصت عليه من وراء الابواب ويشي به عند الأب . ويوم أحب سامي سميا ، ابنة الجيران في المصيف ، راح فوزي يسخر منه ويلاحقه بالقول : « إنه عار عليك .. عار على عمتك أن .. تحب ! » (ص ٨١) . ولكم تمنى سامي « لو كان ذا قوة ، اذن لسحق وجه أخيه من غير شفقة » (ص ٨١) . ولكن افتقاره الى القوة اللازمة ما منعه من أن يحس « إحساساً عميقاً بأن أخاه انسان شرير ، وأن عليه أن يقاومه ابداً » (ص ٨٢) . والحق أن سامي سيستمد في مواجهته فوزي من قوة الاخلاق ما يعتاض به من قوة البدن ، كما أن القيم المصحِّحة التي سيكتب لها الانتصار بانتصار تمرده ستؤسس لصالحه شرعية مضمونية جديدة تسقط معها شرعية الابن البكر الشكلية . وهكذا تتوالى ، على صفحات **الخندق الغميق** ، صور دعارة فوزي وانحلال خلقه . فمرة تضبطه الأخت وهو غارق في تصورات ايروسية مع صور بورنوغرافية منشورة على سريره (ص ١٥١) . ومرة أخرى تضبطه

الأم والأخت والابن ـ باستثناء الأب ـ وهو في حالة إرغاء وإزباد من السكر في مشهد هو من البشاعة في منتهاها[8] . وكانت آخر البشائع التي اقترفها فوزي أنه سرق مبلغاً من المال كان اقتصده سامي بعرق جبينه لأقساطه المدرسية (ص ١٦٣) .

والمفارقة أنه في الوقت الذي كانت فيه رائحة دعارة فوزي وانحلاله الخلقي تزكم الأنوف ، كان الأب ، المتشبث بأحكامه المسبقة ، يستنزل لعناته على باقي أولاده ، منكراً أن يكونوا من تربيته ، وغير مستثنٍ منهم سوى وريثه فوزي :

« إنها ليست تربيتي ! فأنا لا أربي العقوق والجحود والانحراف ! لقد أردت أن يتعلم أحدهم أمور الدين حتى يكون خير خلف لخير سلف ، فإذا الشيطان يضله ويخيب أملنا في علمه وتقواه .. ثم إذا به يفسد أخته فلا يمنعها من لقاء الشباب الفاسد .. وليس هناك من صالح إلا فوزي ، رضي الله عنه .. إنه على الاقل يساعدني في الانفاق على البيت ويتحمل نصيبه من المصروف ! » (ص ١٥٦) .

ولكن حتى فوزي هذا ما كان له أن يبقى خارج الحلف المعادي للأب الذي شكله الأخ الاصغر . فحلف الإخوة يجب أن يشمل الاخوة جميعاً ، وإلا فإن كفاحهم ضد الأب سيتكرر الى ما لا نهاية ، وسيضطرون الى أن يخوضوا ضد كل أخ أكبر الصراع الذي خاضوه ضد الأب ، وهكذا دواليك . زد على ذلك أن بقاء الأخ الأكبر خارج

---

(٨) راوية المشهد ، وكأنما لمزيد من التوكيد على موضوعية الرواية ، هو هدى . تقول :
« استيقظنا أنا وأمي وسامي على صوت فوزي حوالي منتصف الليل يتحدث بصوت مرتفع مع نفسه ، ثم إذا بنا نسمع صوت جسم يسقط على الأرض ، فهبّ كل منا من فراشه ، ورايناه ممداً على الأرض يرغي ويزبد ، فتعاونّا جميعاً على حمله الى سريره ، وبينما كانت أمي تنزع عنه ثيابه ، رأيناها تتراجع خطوتين وتقول :
ـ إنه سكران .. إن رائحة الخمر تنبعث من فمه قوية كريهة ! .
=

الحلف سيكون بمثابة علامة استفهام كبرى ترسم حول شرعية هذا الأخير : فالابن الأصغر لن يفوز بالزعامة الحقة إلا يوم لا يعود له منافس فيها ، أي يوم يقر له بها أيضاً الأخ الأكبر ويتنازل له طوعاً عن حقوق بكوريته . وقد سنحت فرصة هذا التنازل الطوعي حين أيقظت الأم سامي « فجر أحد الأيام لتنبئه أن فوزي لم ينم في المنزل تلك الليلة ، وقد بدا عليها قلق شديد وانتابتها شكوك كثيرة » (ص ١٦٤) . وما كان على سامي إلا أن يبدأ جولة بحث واسعة عن أخيه ، انتهت به الى مركز الشرطة حيث « علم أن أخاه موقوف في النظارة منذ منتصف الليل بسبب شجار قام بينه وبين أحد الشبان في أحد المراقص من أجل إحدى الراقصات » (ص ١٦٥) . وعمل سامي كل ما في مستطاعه حتى أطلقوا سراح أخيه في المساء فصحبه الى البيت « وقد لاحظ أن جرحاً كان تحت عينه اليسرى ، وأن قميصه كان ممزقاً » . وكانت الأم تنتظرهما في البيت بلهفة ، فسارعت « تتلقى فوزي بين ذراعيها وهي تجهش بالبكاء وتقول : « الحمد لله على سلامتك يا بني » . وجاء سامي بقطن وكحول و« أخذ يمسح الجرح الذي كان تحت عين فوزي » . وتختم هدى رواية المشهد فتقول : « ما

= « ثم عادت مشمئزة تحاول أن تلبسه منامته . وبدأ في تلك اللحظة يتكلم . وقال أشياء كثيرة : » اسمعي يا حبيبتي .. انت امرأة داعرة .. جانيت خير منك .. إنها ترقص رقصاً رائعاً..وجسدها حار..وعفاف خير منكما...إنها اكبر داعرة في الدنيا..هاتي شفتيك ايتها .. لا .. اسمعي .. اعطيني الكأس .. » . وظل دقائق يتكلم .. ثم تقلب على جنبيه مرة او مرتين ، واذا به فجأة يقعد في سريره ، وينحني الى أمام ، فيقيء قيئاً كثيراً منتناً تنبعث منه رائحة خمر قوية خلفت في حلق كل منا الغثيان . وظل فوزي يقيء حتى حسبنا انه يوشك أن يلفظ أحشاءه . وحين انتهى ، رفع الينا عينين محمرتين شاردتين ، ثم نهض من سريره ، والقيء يملأ ثيابه ، ثم صفق الباب خلفه بقوة فكان له دوي كبير .
« وبعد أن تعاونت مع امي في تنظيف الفراش الملطخ ، عدنا الى فراشنا ، يكاد الذعر لا يفارقنا » (ص ١٥٧ ـ ١٥٨) .

لبثت أن رأيت اخي الأكبر يحيط بذراعيه عنق سامي ويجذبه اليه ليقبله في وجنتيه ، ثم يلتفت الينا والدموع في عينيه ، ويصمت لحظة قبل أن يقول وهو يطرق برأسه الى الأرض : « إنني خجل مما قمت به ، وما سببته لكم من متاعب وهموم .. » (ص ١٦٥) .

هي اذن المصالحة الكبرى : الفعل ما قبل الأخير للإطاحة بالأب . الحزمة التي التأمت عيدانها من جديد ، وباتت على أهبة الاستعداد للمعركة الفاصلة . وكما في أزمنة ما قبل التاريخ السحيقة ، فإن **الأم** هي التي أعطت لحلف الإخوة والأبناء إشارة البدء بالمعركة لتصفية الأب . فالحلف هو في التحليل الأخير حلفها ، والصراع هو الى حد كبير صراع عليها . وبدون موافقتها لن يكون خلع الأب إلا جريمة تورث ندماً وتبكيتاً لا يطاقان .

وليلة المصالحة الكبرى لم يفصلها عن ليلة المعركة الكبرى فاصل يذكر في الزمن أو حتى في الرواية . فآخر جملة انتهى بها الفصل السابع من القسم الثاني من **الخندق الغميق** كانت اعتذار فوزي عن كل ما سببه لإخوته وأمه من « متاعب وهموم » ، وأول جملة ابتدأ بها الفصل الثامن كانت التالية :

« كانت الساعة تجاوز الحادية عشرة ، تلك الليلة ، حين استيقظنا (والرواية ما زالت لهدى) جميعاً مذعورين على صوت صرخة عظيمة طويلة تنبعث من غرفة أبوينا » (ص ١٦٦) . وكانت الأم هي التي أطلقت هذه الصرخة . وللإخوة الثلاثة الذين اقتحموا حَرَمَ المخدع الابوي قالت وهي تنتحب وتزعق : « يا خراب بيتي وبيتكم يا أولادي ! يا خراب بيتنا ! أتعرفون ماذا فعل أبوكم ؟ آه .. إنني لا أكاد أصدق .. لقد تزوج عليَّ .. تزوج امرأة أخرى ! » (ص ١٦٦ ـ ١٦٧) . والحق أن الأب ما فعل شيئاً سوى أنه أباح لنفسه أن يتمتع بامتياز آخر من الامتيازات التي يمنحها المجتمع الابوي

للأب : ذلك ان هذا المجتمع لا ينكر اللذة ،فهي الأس الذي يقوم عليه وجوده ، وانما كل ما في الامر أنه يقفها ، من خلال قيم الشرف والعِرض والحرمة ، على الآباء ، ومن ثم على الرجال . وأشد ما أغضب الأب أنها فضحته في نظر أولاده : فها هو يقف أمامهم عارياً ، متلبِّساً في مبدأ اللذة الذي طالما نهاهم وردعهم عنه باسم قيمه « الخالدة » :

« انفجرت أمي تقول :

ـ تعالوا اسمعوا .. تعالوا انظروا ما فعل أبوكم ..

« فارتد أبي اليها يهددها بقبضة يده ، وهو يكز على أسنانه ويقول :

ـ آن لك أن تخرسي .. لقد قلت لك أنه لا دخل للأولاد بـذلك » (ص ١٦٦ ـ ١٦٧) .

إلا أن الأم أصرت ، بطبيعة الحال ، على متابعة عملية تعريته :

« عادت أمي تصيح باتجاه أبي :

ـ من أجل هذا تغيبت طوال هذين الاسبوعين في حلب ، وأنت تزعم أن لديك تجارة .. أجل .. لقد كنت تتاجر حقاً .. ولكن بالنساء .. كنت تتاجر بي أنا .. إرضاء لشهواتك الجامحة ، أنت أيها الشيخ التقي النقي ! » (ص ١٦٨) .

لقد سقطت حصانة القيم اذن عن الأب ، وبات خلعه (اغتياله في الأزمنة البدائية) مشروعاً ، ولاسيما ان النداء الى أطاحته سيصدر عن الأم نفسها :

« رأينا أبي مندفعاً باتجاهنا يرغي ويزبد ، حتى إذا بلغ المقعد الذي كانت أمي جالسة عليه ، رفع ذراعه فصفعها صفعة قوية وهو يصيح :

ـ اخرسي يا فاجرة ! لعنة الله عليك !

« ولكن أمي انتفضت كاللبوة وقذفته تقول :

- « بل لعنة الله عليك أنت أيها الداعر !

« وسرعان ما انقض عليها وأخذ يلكمها ويضربها بـقبضته حيثما جاءت يده .. وجعلت هي تصيح :

- « قطع الله يدك .. لتغلّ يدك في جهنم أيها الشيخ الكذاب !

« وإذ اشتدت لكماته ، صاحت مستنجدة :

- إلي يا فوزي .. إلي يا سامي .. ردوه عني !

« ولم أرَ أخوي من قبل على مثل ما كانا عليه تلك اللحظة من ثورة واهتياج . لقد وثبا على أبي وأخذا يدفعانه الى خلف دفعاً قوياً متـواصلاً ، فبسط ذراعـه ليحافظ عـلى تـوازنـه دون أن يحـاول مقاومتهما .. ثم توقف سامي ، ولكن فوزي ظل يدفعه .. وفجأة رأينا أبي يتهاوى الى خلف ، فيسقط سقطة عظيمة على ظهره ، وتنبعث منه صرخة ألم قوية » (ص ١٦٨ - ١٦٩)

وحتى لا يندم الأبناء يوماً على فعلتهم ، وحتى لا يقول قائلهم يوماً إنها ربما كانت فورة عابرة تلك التي اعتملت في نفس الأب الشيخ فحركت الراكد من شهواته ، انبرت الأم تشرح لأولادها أن الشر الذي تكشفت عنه نفس الأب لم يكن عابراً ، بل قديماً متأصلاً :

« إنني لم أطمئن لحظة واحدة الى أبيك يا هدى ، بالرغم من أني قضيت معه ثلاثاً وعشرين سنة .. كنت دائماً أشك فيه وفي أمانته الزوجية ، وأرتاب في أن يستطيع الدين ان يردعه .. إن نفسه خبيثة وشهوته غالبة .. وقد رفضت أن أتزوجه بادىء الامر ، ولكن أمي أجبرتني على ذلك وقسرتني قسراً » (ص ١٧٠) .

اذن فالعقد الذي جمع بين الأب والأم كان من الأساس باطلاً . وفعل تحرير الأم من ربقة الاب ان انضوى في ظاهره تحت لواء مبدأ اللذة ، فهو في باطنه موثوق العرى بمبدأ القيمة ؛ وللأبناء ان يفخروا به ، لا ان يخجلوا ؛ وسيورثهم مجداً لا خزياً ؛ فسقوط الأب وشلله ثم

موته لم يكن اغتصاباً لمجرى التاريخ ، ولا حتى انتقاماً ، بل تجلياً للعدالة الابدية التي لا يستطيع حتى المجتمع الابوي إلا أن يضعها في القيمة فوق كل قيمة ؛ فأب ما استطاع حتى الدين ـ أعلى سلطة في المجتمع الابوي ـ ان يردعه عن شهواته ليس جديراً بالانتماء الى هذا المجتمع. وهنا تتجلى مرة اخرى وأخيرة روح المساومة التي حكمت على تقدمية **الخندق الغميق** بأن تبقى أسيرة حدودها : فهذه الرواية اكتسبت نبرتها التقدمية من كونها أعطت مدى اجتماعياً لتمرد محكوم أصلاً بقوانين السيكولوجيا ، أي من كون الأب الذي تمرد عليه الأبناء شيخاً معمماً مجتبَّاً ، تجسد فيه « التشبث بالظلام » في بيت (أو حي أو مجتمع) كان به « توق الى النور » (ص ١٨٢) . ولكن هذا التمرد لم يصل قط الى حدود الثورة : فهذا الشيخ لم يكن في خاتمة المطاف شيخاً ، بل كان على حد تعبير الأم بالذات « شيخاً كذاباً » (ص ١٦٩) ، « نفسه خبيثة وشهوته غالبة » (ص ١٧٠) . ومن ثم فإن التمرد عليه لا يمس الأساس الأول الذي يقوم عليه المجتمع الابوي ولا يطعن فيه ، بل على العكس يدعِّمه ويعضده ، إذ يطهره من السوس الذي ينخره من داخله . وحتى نقطع الشك باليقين ونتحقق على نحو لا لبس فيه من ان التمرد فعل انتماء في التحليل الأخير الى المجتمع الابوي ، لا فعل انشقاق عنه ، فليس لنا إلا أن نتابع الابن المتمرد في الشق الثاني من سيرة حياته حينما انتقل من **الخندق الغميق** الى **الحي اللاتيني** .

الحي اللاتيني

فاوست : إني آمل أن أجد في عدمك الكلَّ الأكبر .

مفستو : كلمة حق لا بد ان اقولها عنك قبل أن تنأى عني . وإني لأرى انك تعرف الشيطان . خذ هذا المفتاح .

فاوست : هذا الشيء الصغير .

مفستو : أمسكه ، فتعرف ما قيمته .

فاوست : انه يكبر في يدي ! يشتعل ! يشع !

مفستو : أفهمت الآن ما تحوزه فيه؟ ان هذا المفتاح سيهديك الى المكان الذي تبحث عنه . فاتبعه ، فيقودك الى **الامهات** .

فاوست : الأمهات ! إني لأحس لها وقعاً كوقع الصدمة الكهربائية . فما هذه الكلمة التي لا أطيق لها سماعاً ؟

غوته ـ فاوست الثاني

قد يكون من الحق القول إن هذه رواية تقرأ من عنوانها . فبالمقارنة العنوانية مع **الخندق الغميق** ، الذي يجعلنا نتوقع سلفاً أن الأحداث المرويه ستدور في إطار بيت أبوي وشرقي عريق من بيروت القديمة ، فإن **الحي اللاتيني** ، بكل ما يتلبسه من موحيات مسبقة ، وبنقلته المباغتة الى عاصمة النور والحب والغرب ، يزج بنا حالاً في مسرح نعلم سلفاً أن الأحداث فيه ستدور تحت لواء مبدأ اللذة .

فما ان وطأت قدما الفتى باريس حتى راح يلوب ، كإبرة البوصلة التي أبداً تشرئب صوب الجهة عينها ، عن ذلك المصدر الكبير والابدي للذة : المرأة .

اينما وقع نظره على امرأة ، سبقه خياله الى « لذائذ جنتها الناضجة »[٩] ـ وما رأى امرأة إلا ورأى فيها الانثى قبل المرأة وقبل الانسان : « فتيات تلمع عيونهن ببريق الذكاء والخفة والطيش ، ويخيل للناظر اليهن أنهن يعشن ليعطين ما يطلب منهن » (ص ١٣) .

وعندما راقص لأول مرة فتاة صديق له في باريس ، كان تعليقه بينه وبين نفسه : « وأحس بهما ، نهديها ، يرتعشان على صدره ، فيما هو يشدها اليه . وشعر بجسدها يرتخي بين ذراعيه ، وبفمها قريباً من

---

(٩) سهيل ادريس : **الحي اللاتيني** ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٥٨ ، ص ٢١ .

فمه . وشم رائحة العرق تنبعث قوية من جسمها . امرأة بين ذراعيه، ملء ذراعيه ، ملء كيانه . امرأة تُشتهى . امرأة تُقبل شفتاها بجنون » (ص ٢١) .

ولماذا قدم الفتى الى باريس أصلاً ؟ للدراسة ، بحسب التعلَّة الرسمية . ولكن الرسمي من التعلات ليس هو الصادق منها دوماً . وفتانا يطرح بنفسه السؤال على نفسه ويجيب عنه من تلقاء نفسه : « تبحث عنها .. عن المرأة .. تلك هي الحقيقة التي تنساها ، بل تتجاهلها . لقد أتيت الى باريس من اجلها » (ص ٢٣) .

ويعاود الكرة بقدر اكبر من الصراحة بعد : « أسبوع طويل ينقضي منذ قدمت الى باريس .. أسبوع طويل ينقضي ، وفي جسدك نار تلتهب ، وفي مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات ، متمددات على السرر ، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار . لا ، لا تحاول أن تحتج أو تنكر . اجل ، شرقك ذلك ، لم يُغْرِكَ بالهرب منه سوى خيال المرأة الغربية ، سوى اختفاء المرأة الشرقية من حياتك » (ص ٢٦) .

وعلى قدر شوقه الكبير الى المرأة ، كانت خيبته كبيرة بباريس في الأيام الاولى : « لقد هربت من جراحاتك تلك في دنياك الشرقية ، فما الذي أصبته من الهرب الى هذه الدنيا الغربية ؟ جراحات أشد إيلاماً وأنضح بالدم. ليس هنا من امرأة . ليست هنا المرأة التي حلمت بها . ليست إلا صحراء ؛ صحراء آلم من صحراء شرقك » (ص ٢٧) .

ومن أعمق أعماقه يصيح هذا الباحث المحموم عن اللذة ، وكأنه واحد آخر من اولئك الذين حلت بهم لعنة البحث عن الذهب في الغرب الاميركي البعيد ، يصيح وقد ساطته بسياطها « هذه الشياطين التي تطل من جميع منافذ نفسه ، تبحث وتشم وتسعى » : « أين المرأة ؟ أين رائحتها المحيية ؟ » (ص ٢٧) .

في مثل هذه اللحظات ، التي كان فيها ألم الحرمان من اللذة يشتد الى حد لا يطاق ، في مثل هذه اللحظات التي كان فيها « الشرقي الجوعان » ، الذي « سلخ كثيراً من أيامه في الكبت والحرمان » يتحرق بـلا جدوى « للمس بشـرة امرأة وللتنعم بـدفء قربهـا وبحرارة أنفاسها » (ص ٤١) ، في مثل هذه اللحظات كان يأخذه إشفاق لا حد له هو الآخر على نفسه يتترجم « كزازة في وجهه وحنقاً في صدره » ، ولا يجد ملاذاً يحتمي به من الإذلال الذاتي إلا أن يتمسك بأهداب نفس القيم التي كان ادعى أنه تمرد عليها في الطور السابق من حياته : « تابع سيره ذليلاً مقتنعاً . ثم توقف فجأة حانقاً ثائراً . لا ، لست بحاجة الى شفقة أحد : إنني أقوى من الشفقة . وأرفض قبل كل شيء ان أكون موضع شفقة أو رثاء . وهل هن جديرات بالاحترام ، كل اولئك الفتيات الفرنسيات اللواتي يسقن هذه الحياة العابثة الفارغة ؟ ألا ينبغي لكل شاب يلتقي بإحداهن أن ينزع منها ثقته منذ اللحظة الاولى ، لأنها سوف تخدعه حين يغيِّبها المنعطف ؟ » (ص ٤١) .

هكذا تَنْبُت على حين فجأة أنياب أبوية لهذاالفـتى الذي بنى كل مجده على التمرد على الأب ومجتمعه . وحتى مفهومه للذة ـ الذي سيتحول فيها بعد الى برنامج كما سنرى ـ سيجهر في ساعة من ساعات خروجه عن طوره بأنه أبوي محض ، يختزل المرأة الى انثى ، الى مجرد وسيلة للذة ،بل الى ثمرة قدرها أن « يعصرها ويعصرها ويمتص كل حلاوتها ، ثم يلفظها كما تلفظ النواة » (ص ٤٢) .

والحق أن تلك الانياب الابوية لم تنبت فجأة ، فهي ذات جذور وتاريخ ، بل كانت في طور من الاطوار الأولى أسناناً لبنية . ففتانا الذي بتّ آصرته العصبية بالمجتمع الابوي ما قطع قط وشيجته الرحمية به . وحلفه مع الأم ، ان كان يعني من جهة أولى نهاية احتكار الأب للذة ، فإنه لا يبيح من الجهة الثانية تجزئة مركز السلطة . فالتوحيد هو أيضاً

ديانة الأم . والشرك لا تطيقه هي ، ولا الابن المنضوي تحت لوائها . وصحيح أن عهدها يبدو وكأنه وعد للابناء بلذة لا ينضب لها معين ، ولكن بما أنها امرأة ، فإن المرأة ، مانحة اللذة ، لا يجوز أن تشبهها في وجه من الوجوه : فلتكن اذن غريبة ، أجنبية . فالاجنبية ، هي وحدها بين النساء التي يمكن ان تكون انثى الى درجة المطلق[١٠]، دون أن تكون بحال من الاحوال مزاحمة للأم ولعرشها في قلب الابن ، ودون أن يكون للعلاقة بها ، مهما تعمقت ، مقابل يتوجب سداده على حساب العلاقة مع الأم ، التي هي ، ككل علاقة مع آلهة العبادات التوحيدية ، حصرية ، مانعة لغيرها وجابَّة لها .

ان الغياب الكبير للمرأة في صحراء **الخندق الغميق** يقابله حضورها الكثيف الطاغي في واحة **الحي اللاتيني** ، سواء أكان اسمها ليليان أم مرغريت أم جانين . بل حتى لغة **الحي اللاتيني** ـ وهذا ما يعطي الرواية نبرة صدق ذات قيمة جمالية أكيدة ـ لغة عابقة برائحة المرأة وجسد المرأة ولزوجة المرأة ، وان جاز لنا التعبير ، بفيزياء المرأة . وحسبنا مثال واحد :

« لم يجب لأن شفتيها كانتا للتقبيل ، للارتشاف ، لإسالة الرضاب في الفم . كانتا ليعانق الجسم الذي يحملها ؛ ليصهر في الذراعين ، ليحرِّق في الصدر الانفاس ، ثم ليجرد من ثيابه قطعة قطعة ، وليلقى على السرير ، نابضاً ، ناضراً يضج بالنداء . وشفتاها تانك كانتا ، بعد ، لتخمدا اللهاث الراعش في غمرة اللقاء الأعظم » (ص ٧٦) .

(١٠) ان لم تكن أجنبية بالجنسية ، فمن الممكن ان تكون كذلك بانتمائها الى طائفة المنبوذات من بائعات اللذة المحليات . وستقدم لنا رواية **السراب** لنجيب محفوظ في جزء لاحق ، كما قدمت لنا رواية **آخر الطريق** لأمينة السعيد ، مثالاً على « ابن أمه» الذي لا يستطيع ان يقيم علاقة جنسية إلا مع بغي .

لكن هذا الحضور الفيزيقي للمرأة يقابله بالدرجة نفسها من الكثافة الحضور الذهني للأم . فهذا الفتى الذي كان أينما سار وأينما قعد ، في الشارع والسينما والمسرح والمكتبة والمترو ، في الجامعة أو بين جدران حجرته الاربعة ، في الخيال أو في الواقع والفراش ، لا يبصر سوى المرأة طيفاً أو حقيقةً متجسدة ، كان يحمل معه ايضاً ، في حله وترحاله ، كالظل لا يفارق صاحبه ، صورة أمه ، أو ذكرى أمه ، أو صوت أمه ، أو عيني أمه . إذا خذلته المرأة وأشعره غيابها بأن باريس هي الأخرى صحراء وبلاد صقيع ، استحضر صورة أمه ودفء عالم أمه : « أين هو الآن من وجهها الصغير الحلو وعينيها الحانيتين الذائبتين حباً وحناناً ؟ أين هو من ذلك العالم الصغير الكبير الذي كان يعيش فيه مع أمه وإخوته في ظل التعاطف والتفاهم والمودة ؟ بأي ثمن ارتضى أن يهجر ذلك العالم الذي كانت كل أمانيه تحت متناول يده ؟ وأي عالم جافٍ شديد القسوة يقذف نفسه فيه هنا ، فيشعر بأنه تائه لا يعرف دربه ولا يستشرف له غاية ؟ عالم ضائع الحدود ، بعيد المسافات ، يحس أنه لا يعدو أن يكون فيه أكثر من ورقة جافة من هذه الاوراق الكثيرة التي تسقطها ريح الخريف عن الشجر » (ص ٤٥) . واذا استجابت له الأنثى في المرأة ، وأذاقته بعد حلاوة الجسد مرارة الندم ، وروى منها « الحاجة التي كانت تتأكل جسده » ، وراح يتساءل : « أي إحساس أيقظته في جسمه ونفسه هاتان المرأتان اللتان استسلمتا له منذ اللقاء الأول » غير الاحساس بأنه نهل من « رغام .. وحل .. مادة قذرة » ، اذا حدث له ذلك كله ، لم يجد ما يغتسل به ويتطهر سوى رسالة أمه التي أشعرته بشدة « حاجته الآن الى أن يتملى وجهها الصغير الحلو ، ويقبّل تلك الشامة في عنقها ، ويحدثها عن مطامحه فيقرأ في بريق عينيها بريق أمانيه » ، والتي اذا ما مضى في قراءتها ما استوقفه منها إلا عبارتها

التي تقول : « أعود فأحذِّرك يا بنيّ من نساء باريس .. وقاك الله شر بنات الحرام ...» ، فـ « يذكر ليليان ، ويذكر مرغريت ، وان كان في وده ان يستبعد مرغريت . ومع ذلك أليست هذه منهن ، اولئك اللواتي تحذره منهن أمه ؟ » (ص ٧٨ ـ ٧٩) .

وحتى عندما يستنفر كل طاقة وعيه ليواجه مشكلاته وهمومه ، كان يكفيه أن « يستحضر صورة وجهها الصغـير الحبيب » حتى « يشيع في نفسه الرضى والاطمئنان ، أياً كان الهمّ الذي يعتريه » (ص ١١٤) . وإن غاب عن الوعي ، ما كتب في مذكراته تحت وطأة الحمى أو برد باريس القارس سوى : « أمي . الدفء . البرودة . المطر ... أمي . أمي . أمي » (ص ١١٢) .

إن عالماً تحتل فيه الام مثل هذه المساحة قد يتسع للأنثى ، ولكنه لن يتسع للمرأة . ومن هنا كانت المفارقة الكبرى في **الحي اللاتيني** : ففتانا ، المصاب بحمى طلب اللذة على نحو لا يجهر بمثله أي بطل آخر من ابطال الروايات العربية ، لن يكون أمامه من خيار إلا أن يحطم موضوع لذته . أو فلنقل إنه لن يطيق أن يصير موضوع اللذة ذاتاً . فالذاتية كلها محتكرة لحساب الأم . والنواة قدرها ، بعد أن تـلاك وتُعلك وتمتص ، أن تلفظ . وهـذا الموقف الاستهلاكى، السادي ، من موضوع اللذة هو الموقف الوحيد الذي يمكن ان يرضي الأم او ان ترضى عنه . فالأم ، خلافاً للأب في الأسرة الابوية ، لا تملك ان تحظر على ابنائها اللذة ، فهي أصلاً مانحتها الأولى والقيِّمة على مبدئها ، لكن كل لذة لا تصدر عنها ينبغي أن تبقى بلا غد ، كالوردة اذا ما قطفت سلمت رائحتها وروحها معاً . وللأبناء أن يجولوا في العالم ويسوحوا ، على أن تبقى هي مركز هذا العالم ، واليها مردهم . وليشرِّق السنادبة وليغرِّبوا ؛ ولكن لا الشرق شرق ولا الغرب غرب ، إلا بالنسبة الى بغداد التي إليها مرجعهم .

إن الصراع الذي ستدور رحاه في **الحي اللاتيني** لن يقل ضراوة عن ذاك الذي رافقنا مساره في **الخندق الغميق**، لكن تبدلاً جذرياً سيطرأ على محاوره. ففي **الخندق الغميق** دار الصراع بين رجل ورجل، او بالاحرى بين رجل أدرك من زمان قمة الرجولة فما بقي أمامه الا الانحدار وبين رجل ما زال من جبل الرجولة في السفح وكله صبّو واشرئباب الى أن يشك في القمة وتـده. أما في **الحي اللاتيني** فسيدور الصراع بين امرأة وامرأة. امرأة تحتل في قلب الابن ورأسه مساحتهما كلها، ولا تريد أن تتخلى عن شبر واحد مما تحتله، وأخرى تصورت أنها استطاعت أن تحتل هذا الشبر، فكان مصيرها وجزاؤها الهلاك. ولئن كان الابن في **الخندق الغميق** هو بطل الصراع، فهو في **الحي اللاتيني** مسرحه ليس إلا. فالبطولة في الرواية الأخيرة هذه هي لجانين مونترو، وهي وجه من أنبل الوجوه التي أبدعتها الرواية العربية قط، ومآلها المأساوي ما زادها، كما لو أنها من أبطال التراجيديا الاغريقية، إلا نبلاً. فقد كتب عليها أن تخوض غمار معركة لا قبل لها بها، وكان عليها أن تحارب قوى لامرئية، لا تدري ما كنهها، والأسلحة التي حوربت بها كانت من أبشع أنواع الأسلحة، ومع ذلك كله حاربت بنبل وشرف، ولما سقطت لم تُؤدَّ لها التحية التي جرى العرف على تأديتها حتى للمهزومين من الأبطال، بل مُثِّل بها تمثيلاً، لا بجثتها ـ فهذا أمر يهون بالنسبة الى الموتى ـ بل بذلك الشيء الذي في سبيله أضاعت نفسهاوحياتها: نبلها.

ما جريرة جانين مونترو؟ جريرتها أنها لم تكن كليليان، لم تكن كمرغريت، لم تكن واحدة من اولئك اللواتي، يستسلمن «منذ اللقاء الاول» (ص ٧٩). جريرتها أنهـا ما منحت «الحبيب العـربي» جسدها إلا حين أحبته، وتوهمت أنه يحبها. جريرتها انها لم تكن جميلة بالجسم فقط، بل كذلك بالروح، وأنها عندما أعطتهما

كليهما معاً ، فعرف معها فتانا ، للمرة الوحيدة في حياته ، لذتي الحب كلتيهما :

« كان الليل مملكتهما الأثيرة ، يركنان إليه ليتلذذا فيه بالدفء والحب . الحب ، هذا الحب الذي لم يعرف منه إلا أحد شطريه : فإما النشوة الروحية وحدها ، وإما اللذة الجسدية وحدها ، بل هو لم يعرف أي الشطرين إلا في أسوأ أشكاله : اما كبت وانغلاق وتأكّل ، وإما أنانية وحيوانية وانحطاط . ولم يكن يتصور أن بوسع انسان أن يدرك الى جانب أنثى اللذتين كلتيهما ، كما أدركهما هو الى جانب جانين » (ص ١٥٩) .

وعرف معها ما هو اكثر من الحب ولذتيه . عرف معها الامتلاء : « يا جانين ، أيتها الحبيبة ، المنشودة ، أية سعادة هذه التي يوفرها لنفسي الظمأى حضورك وغيابك جميعاً ! انك انتِ أنتِ الصورة التي تبحث عنها روحي منذ زمن بعيد ، فتظل ضائعة تائهة بين ركام من الصور الباهتة الحائلة . لمَ تـراكِ يا جانين ظللت غائبة عن وجودي هذه الاعوام الطويلة ؟ هذا الوجود الفارغ الذي يبحث أبداً عن معنى ذاته ! » (ص١٢١). وعرف معها العطاء الذي « يستنفد الغنى كله ، فيكاد يفضي الى الفقر » (ص ١٧٩) . عرف معها « آيـة النقاوة والطهر .. بعد ان تلوث في وحل القذارة او خيل إليه ذلك » (ص ١٢٢) . وان « الذي شدّ وثاقه اليها انما هـو هذا الارهـاف في الشعور ، والحضور في الفكر » (ص ١٢٢) ، حتى شعر وكأن « كوى كثيرة تتفتح له من عالمها على عوالم كثيرة » ، فإذا بنفسه التي كانت « أشبه بالأرض الموات » تدب فيها الروح « فتستكمل أبعادها جميعاً في مواجهة هذه الحياة » (ص ١٢٣) . وحتى في المجـال الثقافي المحض أبدت جانين لا عن سعة اطلاع فحسب ، بل حتى عن تفوق :

« اقترحت عليه جانين يوماً ان يزورا متحف رودان . وهناك

اكتشف انها فتاة ذات ثقافة فنية . وأنها تتذوق الأثر تذوقاً مرهفاً . وكان يدرك هو أنه مقبل في ذلك على أمر شاق ، شأنه في هذا شأن كل شرقي تعوزه الثقافة الفنية غالباً . على أنه أيقن منذ ذلك اليوم ان الذوق الفني انما يُكتسب بالعمل والممارسة والصبر ، ولا يُخلق مصنوعاً في النفس ، كما أيقن أن بوسعه ان «يتعلم» التذوق ، فيقف ملياً أمام الخطوط والحنايا ، ويرتشف الأضواء والظلال ، ويكتشف سر الروعة في لوحة غامضة ، أو تفجّر الحياة من ضربة إزميل في تمثال . ثم فهم أن عليه أن يصابر طويلاً ليسيغ الموسيقى الكلاسيكية ويستعذبها ، ويعيش منها في ساعات هنيئة » (ص ١٢٥) .

وحين غادرته جانين الى مقاطعة « الهوت سافواى » لقضاء اسبوع الميلاد لدى خالة لها هناك ، عادت باريس من جديد صحراء قاحلة ، وفرغ الوجود من امتلائه ، وعاوده الشعور بأنه « مسكين ، ذليل ، يستحق الرثاء » (ص ١٤٤) . ولكن عكس هذه المشاعر تفجرت في نفسه حين رجعت جانين من إجازتها لترافقه الى حفلة السوربون الراقصة التي تقام بمناسبة رأس السنة :

« شدهته جانين بجمالها وزينتها ..وشعر بالفخر والاعتزاز إذ دخل قاعة السوربون الكبرى ، وجانين الى جانبه . ولقد رأى العيون تلتفت اليهما وتتابعهما بنهم لا يتنزّه عن الغيرة . وأيقن إذ ذاك ان إحساسه بروعة جمال جانين لم يكن مبعثه أنه يحبها ، وانما هو قبس من إحساس هؤلاء الناس الذين لا يكادون يصرفون عنها نظرهم ، حتى لقد شعر هو نفسه ببعض التهيب والارتباك ، وهي الى جانبه باهرة ساحرة .. في هذا الوسط الشامخ بالرفعة والارستقراطية والجمال .. على انه لم يحس هذه الخشية ، إذ بدأت الموسيقى تعزف ، ووقف يدعو جانين الى الرقص .. وأيقن وهي بين ذراعيه انه لن يحيا بعد أحلى من هذه الدقائق مذاقاً في وجوده ، فأسبل جفنيه ، وشد إليه

جانين في حرص ولهفة ، لكأنه يخاف أن تفلت من بين ذراعيه ، أو كأنما يود أن يستوثق من أنه ليس حلماً ، هذا الذي يعيش فيه » (ص ١٥٤ ـ ١٥٥) .

هذه « الدقائق » التي لا أحلى منها طالت حتى بلغت شهوراً خمسة متصلة عاش فيها العاشقان الشكسبيريان « خارج حدود الزمان والمكان » (ص ١٧٩). أو هذا على الاقل ما توهمته جانين مونترو. اما «الحبيب العربي» ـ كما كانت تدعوه ـ فما كان له، حتى ولو تخطى حدود الزمان والمكان ، أن يتخطى حدود الأم . فهذه منها المبتدأ ، واليها المنتهى . ولئن غيَّبته جانين ، مذ عرفها، عن الوجود ، فقد كانت رسالة واحدة من الأم تكفي لترده ، لا الى الوجود ، بل الى قوقعته الخانقة ؛ هذه القوقعة التي يعترف ، لمرة واحدة على الاقل ، بأن نفسه ما طلبت القدوم الى باريس إلا على رجاء الانعتاق منها[11] :

« وعى من غير مشقة أن هذه الفتاة الفرنسية قد استأثرت بوجوده طوال تلك الايام ، ونجحت في أن تسلخه عن عالمه .. واستشعر بعض الخجل إذ ذكر أصدقاءه .. أي حب هذا ! بل أية فتاة ، هي جانين ، لتصرفه (عنهم) .. على ان أشق إحساس عليه وآلمه انما أورثته في نفسه تلك الرسالة التي وصلته من أمه .. لقد شعر بشبه ذعر حين فض الرسالة فوقع نظره على خط أمه .. وجلس يكتب الى أمه، ينتابه شعور كشعور المذنب يسعى الى تبرير نفسه » (ص ١٣٣ ـ ١٣٤) .

---

(١١) « اما كان يعيش من بيته في جو خانق ؟ أكان يستطيع ان يخفي على ذويه ، وعلى أمه خاصة ، اي سر صغير ؟ أكان بوسعه ان يشعر بالاستقلال في حياته ، وبالحرية في سلكه ؟ وهذا الفرار الى باريس ، أما كانت تدفع اليه رغبة في التحرر من ذلك الجو الضيق ، وسعي الى سوق حياة خاصة يشعر انها له ، أنها حياة حميمة لا تعني أحداً سواه ؟ » (ص ١٣٥) .

ولكن لنقر على أية حال بأن حضور الأم كاد يغيب غياباً شبه تام على امتداد تلك الشهور الخمسة التي مثلت طور امتصاص حلاوة الثمرة ، والتي استغرقت من الرواية زهاء ستين صفحة[١٢] ، وما أعلن عن اقتحامه مسرح الأحداث واحتلاله إياه بصورة شبه تامة أيضاً إلا حين بدأ طور لفظ النواة . وهذا على كل حال قانون معروف من قوانين اشتغال مبدأ اللذة : ففي طور فورة « الهذا » تتهاوى الحواجز كافة وتُشل كل مقاومة ، أشعورية كانت أم لاشعورية ؛ وإنما بعد ان يصيب « الهذا » قدراً من الإشباع وينفّس مرجله عن قدر من ضغطه ، يتضاءل اندفاعه وتعاود الحواجز والسدود ظهورها . وبمعنى من المعاني ، فإن السلسلة هنا متتامة : فكل تناقص في الكم المخزون من طاقة « الهذا » يقابله ويكافئه تزايد في كم المقاومة ، تماماً كما أن تزايد كم المقاومة ، في الحالات التي يتضخم فيها « الانا الاعلى » ، لا بد أن يستتبعه ضمور في طاقة « الهذا » .

وكما طغى وجود جانين في الصفحات الستين السابقة ، فإن وجود الأم سيعود الى الطغيان ، بمقتضى قانون السلسلة المتتامة ايضاً ، في الصفحات السبعين اللاحقة[١٣] . فالأم ، التي قبعت في لاشعور فتانا طوال تلك الاشهر الخمسة ،تثب الى مقدمة الشعور مع اقتراب ساعة العودة الى الوطن . وهذه العودة لها بحد ذاتها دلالتها . وجانين ، الجاهلة بوجود منافستها الكبرى ، ما كانت تتخوف إلا من اليوم الذي ينهي فيه « الحبيب العربي » دراسته ويعود بصفة نهائية الى بلاده . قالت له في يوم من أواخر أيام تلك الشهور الخمسة التي عاشاها « خارج حدود الزمان والمكان»: « منذ حين تتملكني رعشة من

---

(١٢) من الصفحة ١٢١ الى الصفحة ١٨٠ .

(١٣) من الصفحة ١٨٠ الى الصفحة ٢٥٠ .

الخوف كلما فكرت بأنك ستعود يوماً الى بلادك ، الى الشرق البعيد » .
وما كادت كلمة « ستعود » ترن في أذنيه حتى « أحس أن شيئاً في نفسه ينهار ، عرقاً يُقطع ، شيئاً يُكسر » . ذلك أن الفكر ذهب بجانبين الى « العودة النهائية ، وهو لم يحدثها ، حتى تلك اللحظة ، عن العودة القريبة ، عودة الصيف الزاحف ، العودة التي تتحدث عنها كل رسالة من رسائل أمه واخوته في الوطن » (ص ١٨٠) . والابلغ من ذلك دلالة أن فكرة هذه العودة الصيفية كانت ، باعترافه ، قد « تأصلت جذورها في أعماقه وهو يكاد لا يعيها . كأنها أمر لا مجال للنقاش فيه . كأنها قدر محفوظ » (ص ١٨٠) . وتلك هي بحق صفة اللاشعور : فقراراته لا يبرمها بدون علم صاحبه فحسب ، بل انها ايضاً ، ومنذ أن تُبرم ، تصبح إلزامية التنفيذ ، وكأنها « قدر محفوظ » أياً ما كانت الظروف والصروف . وبديهي ان كل قرار يتخذ على مستوى اللاشعور لا بد له من مصادقة الشعور ، لكن هذه المصادقة هي الى حد بعيد شكلية ومضمونة سلفاً ، مثلها في ذلك مثل مصادقة البرلمان المعين على قرارات الرئيس الاعلى للبلاد في ظل الأنظمة الدكتاتورية . والفارق الوحيد بين القرار والمصادقة عليه أن الأول يؤخذ عسفاً ، وفي الخفاء ، وعلى جناح السرعة ، على حين أن المصادقة عليه تحتاج الى نوع من الإخراج ، والى إجراءات شكلية ، والى حيثيات تبريرية ، ثم القرار الذي يبرم على صعيد اللاشعور هو على الدوام داخلي المنشأ ، أما المصادقة عليه من قبل الشعور فغالباً ما ترتهن بتدخل عامل خارجي . وقد تمثل هذا العامل في الرواية برسالة جديدة من الأم :
« هذه الغيبوبة التي شاء الاستغراق فيها لينسى التفكير بالغد وبالعودة، غده وغد جانين ، وعودته القريبة الى الوطن لقضاء فصل الصيف ، هذه الغيبوبة قتلتها رسالة أمه التي تلقاها ذلك الصباح الربيعي المشرق »(ص ١٨٥) . فقد « اعتصرت الرسالة قلبه ، إذ حملت اليه

نبأ حاول ذووه أسابيع أن يخفوه عنه » ، وهو أن أمه أجرت عملية ، وأن الجرح الذي شق في بطنها التهب ، فراحت تعاني منه « ألواناً من الآلام أرمضت قواها وأوهنت عزيمتها ، فشعرت انها تشيخ في أسابيع » (ص ١٨٥) . ثم تضيف الرسالة : « إنني مريضة جداً يا ولدي ، وأنا أتألم أبداً ، وأشعر بأن أيامي باتت معدودة ، وكل ما أتمناه على الله ان يمد في حياتي الى يوم تكتحل عيني برؤيتك » (ص ١٨٦) .

وجاءت المصادقة فورية : « لم تمكنه الدموع التي ترقرقت في محجريه من متابعة الرسالة ، فآثر أن يترقب حتى يفرغ لوعته في عينيه ، وحتى تفرغ عيناه عبراتهما . وكان يتمتم باسم أمه في غصة . وفي تلك اللحظة بالذات ، صح عزمه على أن يضع حداً لتردده ويسافر الى الوطن في أقرب فرصة ممكنة » (ص ١٨٦) .

ولكن لمَ نولي العودة كل هذه الاهمية ؟ لأنها لم تكن عودة الى الوطن ، بل الى الأم ، ومن ثم كانت قراراً بـ « لفظ النواة » والانفصال عن جانين . وحتى هذا القرار لم يكن الا تنفيذاً لقرار سابق . فنحن نزعم ان بطل **الحي اللاتيني** كان عاقد العزم ، في شعوره ولاشعوره جميعاً ، ومن البداية الأولى ، على ألا يخلع يوماً الصفة الشرعية على العلاقة التي جمعت بينه وبين جانين مونترو ، فيتزوج منها . فمن بداية علاقتهما ، ومنذ حفلة السوربون الراقصة الكبرى ، وفي الوقت الذي كانت فيه يده تضغط على يدها « في إحساس من التقديس » ، سمع صوت نفسه « يتمتم بإخلاص » : « أعاهدك يا جانين على أن لا أدعك ، بعد الآن ، **ما دمتُ في باريس** » (ص ١٥٧) . وهذه الجملة الأخيرة ، التي جاء تسويدها منا ، لا تدع مجالاً للشك او للبس في النيات الدفينة لبطلنا : فهو لن يبقى مع جانين إلا ما بقي في باريس ، ولن يحتملها معه الى أي مكان آخر ، وعلى الأخص الى الوطن :

فباريس وطن اللذة ، أما الوطن فوطن الأم . كان « عهده » هذا في مستهل الاشهر الخمسة ، وقد كرره في ختامها . فقد سألته يوماً جانين ، وقد ناءت تحت وقر « أفكار سوداء » : « من أنا في حياتك ؟ هل أكون غير طيف عابر ؟ » ؛ ومع أنه تحقق في تلك اللحظة من أن جانين منحته ومنحت حبها إياه « كل إمكانيات وجودها حتى لم تستبقِ لها في مواجهة تصاريف الزمان أي رصيد » ، وأن إخلاصها « يساوي التفاني » ، وأن عطاءها « يستنفد الغنى كله فيكاد يفضي الى الفقر » ، وعلى الرغم من أنه أقر بينه وبين نفسه أنها « ليست في حياته الطيف العابر ، وإنما هي الصورة الكبري تملك عليه خياله » (ص ١٧٩) ، لم يجد من جواب يجيبها به سوى : « وأنا أيضاً ينبغي ألا أكون في حياتك ، يا جانين ، غير طيف عابر » (ص ١٨١) .

والواقع أنه بين سؤالها وجوابه كانت قد دارت في نفسه معركة أو شبه معركة صامتة . فقد خطر له ، إزاء كل ما أغدقته عليه من حب ومن عطاء ملأ وجوده الذي طالما كان يبحث عن معنى يسد به فراغه ، أنه ربما كان من واجبه أن يتزوجها . لكنه للحال «توقف عند الكلمة .. «يتزوجها» . أية كلمة مخيفة هي ! وسرعان ما طفرت الى ذهنه صورة أمه . وأحس بضيق شديد يأخذ بخناقه . ينبغي أن ينحيها ، الآن على الأقل ، هذه الفكرة الكابوس . ينبغي له ألا يبقى وحده ، مع أمه » (ص ١٨٣) .

وبدون أن تدري جانين ما سبب هلعه والتياث ذهنه ، ولماذا شحب وجهه ذلك الشحوب المفاجىء ، قالت له « في تعبير ملهوف » ، وهي التي أحبت للحب ، لا للزواج : « سامحني ايها الحبيب ، إنس الذي قلته لك عن الغد ، عن المستقبل . أنا أيضاً سأحاول أن أنساه ، كما أحاول أبـداً نسيان الماضي .. سامحني يا حبيبي . لقد كنت شديدة الانانية » (ص ١٨٤) . ولم يحر فتانا جـواباً ، لكنه شعر ، وهو الذي كان يعلم علم اليقين أن هذه الخليلة لن تكون في يوم من الأيام

حليلـة ، شعر ، إزاء هذا النبل كله ، بأنه « يتضاءل ، يتضاءل ، حتى يصبح حشرة ، ذبابة قذرة» (ص ١٨٤) . ومهما يكن موقفنا سلبياً من بطل **الحي اللاتيني** ، فإن هذه لحظة صدق تُسجل له، ولولاها لافتقرت سيرته الذاتية من حيث هي رواية الى بعض من جماليتها ، هذه الجمالية التي تقوم للعمل الفني في خاتمة المطاف مقام الاخلاقية .

على أن نبرة الصدق هذه لا تعوض الرواية عما تخسره بالمقارنة مع **الخندق الغميق** : النزوع التقدمي . صحيح ان الرواية تنطوي في قسمها الثالث ، كما سنرى ، على ما يمكن ان نسميـه بالتقـدمية **السياسية** ، ولكنها تبقى مثقلة بما يمكن أن نسميه أيضاً بالرجعية **الاجتماعية** . فبطلها لا يجد من حيثيات يعلل بها على صعيد الشعور القرار الذي أبرمــه بينه وبين نفسه على صعيد اللاشعور سوى قيم المجتمع الابوي وتقاليده . فهو سيأبى الزواج من جانين مونترو لا لأنها أجنبية ولا لأنه لا مناص من أن تبقى أجنبية في عالم وجدانه الذي لا يتسع لامرأة أخرى غير الأم ، فحسب ، بل كذلك لأن شكوكاً تراوده في أن تكون جانين « فتاة شريفة » حقاً . فجانين أحبت من قبـله وخطبت رجلاً آخر وقد « سلمت جسدها لخطيبها في ساعة من ساعات الضعف البشري » (ص ١٨٢) . ولكنها لما ضبطته متلبساً بجرم خيانتها قبل الزواج بأسبوع ، لم تتردد في فـصـم عرى علاقتها به . وبدون أن يسحب بطلنا الحكم على علاقته بجانين ، بدون أن يتساءل عما اذا لم يكن استسلامها له هو الآخـر ، بدون زواج ، أمـارة من أمارات « الضعف البشـري » ، وبدون أن يتســاءل لـماذا لا تطلق صفـة « الضعف البشري » إلا على المرأة التي « تستسلم » ولا تطلق ايضاً ، وبالتساوي ، على الرجل الذي تستسلم له ، بل بدون أن يتساءل أيضاً لماذا يسمى فعل الحب من جانب المرأة « استسلاماً » وكأن جسدها وروحها مدينة يأخذها العدو (الذكر) عنوة ، بدون أن يطرح بطلنا على

نفسه أي سؤال من هذه الأسئلة التي لو طرحها لأثبت أن ثمة مسافة ما تفصله فعلاً عن ايديولوجيا المجتمع الابوي ، فإن علامات الاستفهام التي يرسمها بينه وبين نفسه حول اهلية جانين لأن تكون زوجته تتمحور كلها حول القيمة التي لا تعلو عليها قيمة في المجتمع الأبوي : الشرف الجنسي [١٤] : « ألا ترى أن جانين تواجهك الآن بالسؤال الكبير : « وماذا بعد » ؟ ولكن لِمَ تطرحه ، هذا السؤال ؟ أهي تحبني حقاً ؟ أوَما تدرك أن إثارة هذا الأمر تنغص علي هناءتي ؟ هكذا إذن ؟ أي اناني أنت ! ألا تَعدُّ جانين فتاة شريفة ؟ ألم تطلعك على سر ماضيها وتنفض اليك ذات نفسها بثقة وإخلاص ؟ أتشك في شرفها وقد صدقتها حين روت لك أنها كانت عظيمة الحب لخطيبها هنري ، ولكنها نجحت في أن تخنق هذا الحب يوم رأته يخونها ؟ ألم يندم هنري ويستغفرها ويجثُ على قدميها مبتهلاً أن تسترجع حبها أياه وثقتها به ؟ فلو لم تكن فتاة شريفة ، أما كانت تتعلق بهنري ، ولو كان قد خدعها ، لاسيما وأنه أتاح لها الفرصة إذ اعلن ندمه ؟ ألم تقتنع بعد ؟ اذن ما تقول في مجيئها الى باريس ، فراراً من ضغط ذويها الذي كانوا يريدون قسرها على أن تتزوج ذلك المخادع ؟ أليس هذا دليلاً على أنها تقيم للشرف وزناً لا يقيمه الكثيرون في فرنسا ؟» (ص ١٨١ ـ ١٨٢)

على أنه في الوقت الذي كان فيه بطلنا يشحذ على هذا النحو أسنانه الابوية ، استعداداً للعودة الى الوطن الأم [١٥] ، كانت جانين

---

(١٤) بديهي أننا عندما نتكلم عن الشرف الجنسي في المجتمع الأبوي فإنما نتكلم عنه باعتباره دستوراً ملزماً للمرأة وحدها . أما الرجل ، أما الذكر ، الذي لا بكارة له ، فمعفى منه . وإلا فلماذا لا يعتبر بطل **الحي اللاتيني** أنه أخل هو بنفسه بهذا الدستور حين ضاجع ، قبل جانين ، ليليان ومرغريت وإحدى المومسات ، ومن بعد جانين « فتاتين أو ثلاثاً ، لقيهن هنا أو هناك بالمصادفة ، ولم يجد كبير مشقة في سوقهن الى غرفته » (ص ٢٧٤) ؟

(١٥) أو وطن الأم ، والأمر سيان !

تعد له مفاجأة اخرى من مفاجآت نبل نفسها . فقد كتبت في مذكراتها تعلق على الحوار الذي دار بينهما بصدد مستقبل علاقتهما : « استغفرته ، ورجوته أن يسامحني ، وأن ينسى الذي قلته عن المستقبل . وقلت انني سأحاول أنا ايضاً أن أنساه ، هذا المستقبل . أيكون هذا صحيحاً ؟ لست أدري . ولكن يجب علي أن أحاول . من أجله هو ، من أجل حبه . أصبحت أحب هذا الحب ، وأحب نفسي التي تحبه . ولماذا ، في الحق ، يعنيني ما سوف ينتهي اليه حبي ؟ أليس هو حسبي وغايتي كلها ؟ ألست به أعيش ، ومنه أستمد أسباب حياتي ؟ ألا يكون من الحماقة ، آخر الأمر ، أن انظر الى بعيد ، ما دامت السعادة بين يدي ، أترشف منها وأتلذذ بها ، وأكاد أنكر أن بوسع إنسان أن يدرك منها ما أدرك ؟ أعتقد أني لم أزِلْ من نفسه كل أثر سيء خلَّفه حديثي اليه عن الغد . سأحاول ان أفتح اليوم هذا الموضوع مرة اخرى لأصارحه .سأصارح حبيبي العربي بأني سأحبه كما تحب المرأة الرجل في الشرق ،لا تطلب مقابلاً ، ولا تنتظر عوضاً .. » (ص ١٨٨ ـ ١٨٩) .

وهذا النبل هو الذي سيكلف جانين أغلى الثمن . فالرجل الشرقي ، المشبع حتى نخاع العظم بالموروث الأبوي ، لا يتصور أن يصدر نبل كهذا عن أداة اللذة التي هي المرأة في نظره . ومن ثم تكون جانين مونترو قد اقترفت الخطيئتين العظميين : منافستها للأم واحتلالها حيزاً ما الى جانبها في قلب الابن ولو لأشهر معدودات ، من جهة أولى ، وإيقاظها في هذا الابن ، باعتباره رجلاً شرقياً ، إحساساً بالدونية وبالتضاؤل الى حد الامساخ الى « حشرة » ، من الجهة الثانية . وهاتان الخطيئتان متضامنتان في التحليل الاخير وجزاؤهما من ثم لا بد أن يكون واحداً : التعهير . فلو آلت جانين ، برغم كل نبلها ، الى بغي ، تكون وحدانية الأم ونرجسية الابن على حد سواء قد

أنقذتا . فالاتصال ببغي قد يكون ضرباً من الرذيلة والضلال ، ولكنه لا يمكن بحال أن يُعدّ إشراكاً بالأم : فالبغـاء يستبقي من المرأة الانثى ، مصدر اللذة ، ويجردها في الوقت نفسه من كل صفة أخرى يمكن ان تجمع بينها وبين الأم باعتبار هذه الاخيرة ايضاً امرأة . هذا من جهة وحدانية الأم . أما من جهة نرجسية الابـن ، فسوف نرى ان « تعهير » الآخر الذي أشعره بـ«حشريته» سيكون سبيله الوحيد الى قلب لاهـوت إذلال الذات الى لاهوت تفوق .

وعملية « التعهير » تبدأ بعبارة ذات معنيين فـاهت بها جانين في لقاء الوداع الاخير قبل سفره الى الوطن لتمضية العطلة الصيفية . فقد بكت في ذلك اللقاء وانتحبت ، ثم قالت بأسى : « انك ذاهب اذن ، غائب عني .. بعيد .. اية فتاة ضائعة سأكون ! » (ص ٢٠١) . وللحال انقض فتانا على هذه الجملة الأخيرة وكأنها خشبة النجاة التي طال بحث الغريق عنها ، وبينه وبين نفسه قـال : « انتهى الأمر وانفقأت الدملة . تلك هي الكلمة التي كان يترقبها منذ أسابيع ، يترقبها ويخشاها ، منذ حال حب جانين الى استسلام وانقياد وخضوع. FILLE PERDUE . وددتُ أن أسحق وجهك قبل أن تنطقي بهاً . ضائعة ، كلمة لا يقولها إلا من يحلم بالضياع ، من ينشد الضياع » (ص ٢٠١) .

وبديهي أن جانين حين فاهت بهذه الكلمة ما قصدت بها إلا معناها الحقيقي : فهي بدون فتاها ، الذي منه باتت « تستمد أسباب حياتها » ، لن تكون إلا انسانة ضائعة . ولكن **المنتقم الكبير** ، كما أسميناه في غير هذا الموضع(١٦) ، سيهتبل الفـرصة التي سنحت

---

(١٦) انظر دراستنا : **شرق وغرب ، رجولة وأنوثة** ، « **الحي اللاتيني** أو مشروع المنتقم الكبير » ص ٧١ ـ ١١٢ .

وسيؤول عبارة جانين بمعناها الثاني ، المجازي : FILLE PERDUE ، اي عاهرة . وحتى يقطع كل شك باليقين يستحضر للحال الصورة التالية : « تمثلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة ، تتدحرج في منحدر من الأرض ، لا يقودها غير خط الانحدار .. حتى اذا بلغت قعر الوادي ، فتحطمت وتطايرت شظايا ، لم تكن إلا هذه الفتاة ، هذه الفتاة الضائعة ، جانين » (ص ١٩٨ ـ ٢٠١) . ولم يكن هذا التأويل إلا ضرباً من النبوءة : لا بما ستؤول اليه جانين ، بل بما لا مناص من أن تؤول عليه غسلاً للاهانة التي أنزلتها من غير أن تدري بايديولوجيا المجتمع الابوي الكلية القداسة ، وقرباناً على مذبح الأم التي لا تقبل شريكاً لها في العبادة في قلب الابن ، حامل هذه الايديويوجيا عينها .

وكأن الصورة اللفظية لم تكن كافية ، فقرن فتانا النبوءة بصورة بصرية . ففي ليلة الوداع الاخير ، وبدون أي مبرر فني من داخل الرواية ، وقبل أن يهمّ العاشقان الشكسبيريان السابقان بركوب مترو « الاوبرا » الى احدى حانات « مونبارناس » ، « المت بهما امرأة طويلة جميلة يشيع منها جو عطري حاد . ونظر الى جانين . فألقاها تتابعها ببصرها . وابتعدت عنهما « فتاة الرصيف » في مشيتها المتهادية ، لا تزال تجر خلفها موكب العطر والاناقة والجمال » (ص ٢٠٤) .وكأن ذلك أيضاً لم يكن كافياً ، فلم يكن بد من التمهيد لتحقق النبوة بتحطيم تلك الصورة المثلى التي كانت تجلت بها جانين في حفلة السوربون . فليلة الوداع كانت هي ايضاً حفلة راقصة كبرى ، ولكن للبشاعة والقبح والتحليق العكسي باتجاه الحضيض . ففي « الكوبول » اضطرته جانين الى أن يفتح زجاجة كبيرة ثانية من الشمبانيا ، فلما ثملت « انفلتت عقدة لسانها ، فبدأت انظار الناس تتجه اليهما » ، وأحس هو أنه « يكاد يذوب خجلاً إذ كان يراقصها . لقد كان الكثيرون يومئون اليهما ضاحكين .. وشعر بضيق يأخذ بخناقه . وزادته كثافة الجو

اختناقاً » (ص ٢٠٥) . و « نظر اليها مذعوراً ، وشعر بمثل الخوف ، وهو يرى الى وجهها ، وقد كلحت ملامحه ، حتى كاد يكون قبيحاً بشعاً » (ص ٢٠٧) . ولما راحت تهذي ، وقد ذهبت الخمرة بصوابها ، عن « الفتيات الضائعات » ما وجد إلا وكفه تمتد الى وجهها « بتينك الصفعتين الشديدتين » و « لم يكن يحسب ان الصفعة الثانية ستكون على هذه القوة ، لكأنها ذروة امتداد للصفعة الاولى » . وكان جوابها الوحيد عن هاتين الصفعتين انها « انقصفت على وسطها ، ثم إذا بها تقيء قيئاً كثيراً في جانب الشارع . وأحس برشاش القيء على وجهه ويديه » (ص ٢٠٨) . وفي تلك الليلة الوداعية ، وبعد أن أوصل جانين الى غرفتها وهي شبه غائبة عن الوعي « لم ينم إلا غراراً . وفي اثناء سهاده كانت تفغم أنفه ، لحظة بعد لحظة ، رائحة عطر ينسحب على ذيل ثوب أنيق أسود ، يتخطّر به جسم ممشوق في شارع « الاوبرا » ، وما تلبث أن تختلط بهذا العطر رائحة قيء ، قذفته من جوفها فتاة كانت تتشبث بذراعه في شارع مونبارناس » (ص ٢٠٩) .

وبتلوُّث جانين تطهَّر **الابن** وصار مستعداً للقاء **الأم** . فأية صورة ذاكرية أخرى لجانين لا تجمع بين عطر البغاء وقيء الانحطاط ما كانت لتكون الا دليل خيانة لن تخفى على الأم . أما وأن جانين الدخيلة ، الأجنبية ، المغتصبة ، أخلت مكانها في عرش قلب الابن ، فقد صار بوسع الملكة الأم أن تحتله من جديد بكامل مساحته . والباخرة التي استغرقت سبعة أيام لتقطع المسافة من مرسيليا الى بيروت كانت هي نقطة الوصل ـ أو الفصل بالأحرى ـ بين اللقاء الأخير للحبيب العربي بجانين وبين اللقاء الأول للابن بالأم . فكأن هذا ما كان ليكون لقاء أول لو لم يكن ذاك لقاء أخيراً ، أو لكأن الابن ما كان ليعود الى لعب دور البطولة إلا بعد أن ينضو ثوب الحبيب العربي . ففي بلاد الغربة ، في المنفى ، كان له أن يحلق في مطاردة لذة الحب الى سماء شكسبيرية ،

أما في الوطن فهو لن يكون الا ابناً ورعية مطلق الاخلاص والتفاني في مملكة الأم :

« حين أطل عليه ، بعد سبعة أيام ، « رأس بيروت » ، أرض الوطن ، ظل ساعة ، وهو يرى الشاطىء الذي سترسو عنده الباخرة ، فلا يتبين الا طيوفاً صغيرة ، مختلفة الألوان ، تهتز فوقها ، بين حين وحين ، نقط بيضاء . ولم يعرف أن ذلك الجمع الصغير الأبيض هو جمع أهله ، الا حين أصبحت الباخرة على بعد يسير من الشاطىء .

« وتقترب الوجوه منه رويداً رويداً ، ثم ينبثق منها وجه أمه الصغير العذب ، بجبينه الذي بدأت التجاعيد تطمئن فيه ، وشعره الذي اشتعل عند فوديه الشيب ، وحجابه الرقيق الأسود الذي ارتفع فوق الجبين ، وانعقد عند العنق . ويظل هذا الوجه الحبيب يكبر وينمو ، ملامح وتقاسيم هزيلة شاحبة ، حزينة باكية ، ويرتفع ويسمو ، حتى يحتل الشاطىء ، وكل شيء من ورائه ظل ، ثم يملأ الأفق كله ، فلا ترى عيناه من دونه شيئاً » (ص ٢١٤) .

عند هذا الحد كان من الممكن أن تقف عودة السندباد البنوي . فما وقع له كان المغامرة ، كان وهو في رحلة ، كان في جزيرة أسطورية ما كاد يؤوب منها حتى ابتلعها اليم المحيط من كل جانب . وهو قد يروي تفاصيل رحلته وما تخللها من مغامرات لإخوته ، لأخته هدى ، ولكنه لن يرويها للأم ، وان روى شيئاً منها فلن يروي بحال قصة جانين ، عملاً على الأقل بنصيحة أخته هدى ذاتها التي قالت له حين أراها صورة مع جانين وهو يقبلها في غابة بولونيا : « لا بأس عليك يا أخي .. ولكن .. حذار أن تطلع أمنا على شيء من ذلك . يخيل إلي أحياناً أن نفسها قابلة للحسد ! » (ص ٢٤٠) .

أجل ، كان من الممكن أن تقف الأمور عند هذا الحد لولا أن

الطبيعة شاءت ، حفاظاً منها على ذاتها وعلى استمـرارية الجنس البشري ، أن يكون قانون التناسل قـرين مبدأ اللـذة ، فأناطت بالايروسية وظائف بيولوجية . وهكذا أبت الجزيرة الباريسية أن تزول من الوجود برحيل السندباد عنها ، فجاءته منها رسالة تحمل توقيع جانين ، وتبلغه فيها أنها حامل ، وأنها تنتظر منه إشارة عاجلة لأنها لا تستطيع وحدها أن تتخذ قراراً بصدد ثمرة حبهما المشترك . وما كاد يطلع على الرسالة حتى دب فيه « ذعر مروع » راح « يشقق صدره خفقاً ويقطِّع أنفاسه تقطيعاً » ، ذعر سرى في « جسمه وفكره مسرعاً مجنوناً » (ص ٢٤٣) حتى أنساه أن يسائل أمه كيف أباحت لنفسها أن تفض الرسالة وأن تطلع على فحواها بدون علمه أو إذنه . وغيَّبه الذعر عن وعيه ، فما درى إلا وشفتاه (أو شفتا أمه) تنطقان بكل مخزونه اللاشعوري من الايديولوجيا الأبوية التي كانت وكأنها تنتظر لحظة الضعف والغيبوبة عن الوعي تلك لتندفع الى السطح من الأعماق التي كانت قابعة فيها :

« إن جانين حامل إذن . حسناً . ماذا أنت فاعل ؟ ألم تقرر بعد ؟ ولكن لـم هذا التردد ؟ إنك لن تفكر أبداً بالزواج منها ... لقد كانت مخطوبة ، وقد سلمت جسدها الى خطيبها . إنها إذن لم تكن بكراً حين عرفتها . ثم ماذا ؟ إنها غادرت قريتها شبه مطرودة . ليس من الخطأ إذن أن يقال أنها فتاة ، عفواً ، امرأة ، لا أهل لها ؟ وكيف تراها ، بعد ، تكسب عيشها . تعمل في مخزن ! أية سبة ! أعندنا فتيات يشتغلن في السوق ؟ أنت تعرف كم ظللنا نرفض ان تعمل هدى في التدريس ، وأنت نفسك كنت أول الأمر معارضاً . ماذا سيقول الناس ؟ لقد عاد من باريس وفي ذراعه فتاة ، لم تكن بكراً ، لأنها كانت مخطوبة ، فتاة طردها أهلها ، فتاة التقطها من الطريق . فتاة تشتغل

في مخزن . فتاة مسيحية ،من غير دينه[17]..فتاة..أية فضيحة،وأي عار سينصبّ على بيتنا ! بيتنا هذا الذي عاش طويلاً في الستر ، والفضيلة ، والشرف ، والدين . بيتنا الذي يستمطر الناس شآبيب الرحمة على سيده ، على أبيك المرحوم .. كيف يمكن أن تدخله فتاة أجنبية أقل ما يقال عنها أنها شبه مطلقة .. وما يدريك بعد أنه ليس لها ولد من خطيبها أو من سواه ؟ ... ها .. أي ساذج أنت ! أصدقت أنها لم تعرف سوى خطيبها ، وسواك ؟ فتاة فرنسية لا تعرف الا شابين ! لقد عرفت عدداً من الفتيات . أكنت أول من يتعرفن اليه ، أو آخر من سيتعرفن اليه ؟ بقيت مسألة الضمير . حسناً . لا شك في أن عندك ضميراً . ولكن ما الذي تمتحن به هذا الضمير ؟ أنها حامل ؟ حسناً . ولكن ما الذي يثبت أنها حامل منك أنت بالذات ؟ أتصدق أنها تعيش الآن على ذكراك وحدها ؟ خذ هذه الملاحظة اليسيرة : لقد أتى هنري ، خطيبها السابق ، لزيارتها في باريس ؟ أصدقت أنها تجنبت الاجتماع به ؟ وهل تراها لم تقابله حقاً ؟ ألا تعلم أن المرأة تحنّ دائماً الى أول رجل عرف جسدها .

« ماذا هناك بعد ؟ أما تزال متردداً ؟ لا يا بنيّ ، يا أمي .. » (ص ٢٤٥) .

يا بني ، يا أمي . ولكن منذا الذي يتكلم ؟ الابن أم الأم ؟ بعض المعلومات التي وردت في هذا الكلام ، كالحديث عن هنري وزيارته لجانين في باريس ، لا تدع مجالاً للشك في أن المتكلم هو الابن . ولكن

(١٧) ما دمنا بصدد الحديث عن الايديولوجيا الأبوية المستعيدة أنفاسها في **الحي اللاتيني** ، فلنشر الى أن هذه الرواية لا تخلو من غمز طائفي . غير مباشر ـ وربما غير مقصود ـ حينما سمَّت شلة لاعبي القمار ، المشغولين بالبوكر عن القضايا القومية ، بأسماء « جورج » و« أنطوان » و« نصري » ، كما لم تخلُ من غمز عنصري عند الكلام عن هيلين ، صديقة طالب الطب العراقي أحمد ، التي هجرته « لتعاشر زنجياً من زنوج أفريقيا ! » (ص ١٦٢) .

بعض الجمل المنطوقة ، كاستمطار الناس شآبيب الرحمة على الأب سيد البيت ، لا تدع مجالاً للشك أيضاً في أن الأم هي المتكلمة . ثم ذلك الالتباس في استعمال ضمير المخاطب : أفهو فعلاً كاف الخطاب ، أم هي الكاف المجازية التي تتوسل بها الذات حينما تريد مخاطبة ذاتها وكأنما ذاتها « آخر » ؟

الحق أننا أمام تداخل في الشخصيات أكثر منا أمام التباس . بل لنقل إننا أمام **التماهي الكبير** : فالابن المذعور ذعراً « مجنوناً » مما وقع له في العالم الخارجي بعيداً عن الأم ، والمذعور ذعراً « مروعاً » من هذه الأم نفسها ، ما كان أمامه من ملاذ غير أن يعود اليها والى الحماية الرحمية التي بوسعها أن توفرها له راشداً كما جنيناً . والتماهي لم ينحصر بالقول ، بل شمل أيضاً الفعل :

« التفت فجأة الى أمه . لا ، لم تكن هي التي تتكلم ، فإن شفتيها مطبقتان ، كأنهما لم تنبسا منذ ساعة . بل إنها هي التي كانت تتكلم ، ولكنها صمتت الآن . هي التي تكلمت ، أم هو ، أم شخص آخر لا يعرفانه .. إنه لا يدري . لقد سمع كلاماً ولا يدري أسمعه بأذنيه أم بأعماقه .

« ولكن الذي يدريه أنه نهض بعد لحظات ، فدخل الى غرفته ، وجلس الى طاولته . وحين أمسك بالقلم ليكتب ، شعر بأن وجه أمه يقف فوق رأسه . لم يعرف ان كانت أمه لحقت به حقاً ، ووقفت فوقه جسماً يُلمس ، أم أنه هو قد حمل معه هذه الرؤية الى غرفته » (ص ٢٤٦) .

إن هذا التماهي ، الذي تكاد اللغة تعجز عن التعبير عنه ، يمكن أن يغدو أقرب الى أذهاننا لو استذكرنا بعض الوجوه المزيجة التي تركِّبها أحلامنا من شخصيات شتى ، أو لو استحضرنا بعض مشاهد من أفلام انغمار برغمان[١٨] الذي لا يملك المرء إزاء بعض

---

(١٨) **برسونا** ، مثلاً .

وجوهه المركّبة غير أن يستعيد قولة إسحق في سفر التكوين : الصوت صوت يعقوب ، ولكن اليدين يدا عيسى .

وأياً ما كان ، فقد كتب فتانا ، وهو غارق في سديمية التماهي ، أنذل جواب كان يمكن أن يرد به على رسالة جانين :

« صديقتي جانين . تلقيت رسالتك التي تبلغينني فيها أنك تنتظرين مولوداً ، على ما قال لك الطبيب . وقد دهشت حقاً حين فهمت أنك لم تعلني هذا النبأ السعيد لجميع أصدقائك ، وهم ليسوا قليلين ، هؤلاء الأصدقاء ، الذين أعرف أنه كان لك مع بعضهم علاقات غير طاهرة . أما علاقتنا ، نحن الاثنين ، فأحسبك لا تشكّين بأنها كانت بريئة . ولهذا أجدني ، وتجدينني أنت كذلك ، غير متأثر البتة بهذا النبأ ، وليس لي أن أقدم لك أية نصيحة » (ص ٢٤٦) .

ليس لنا أن نتوقف عند نذالة هذه الرسالة بحد ذاتها . فكاتبها نفسه خاطب نفسه ، لما انتهى من كتابتها ، بهذه الكلمات : « الآن تنفس الصعداء أيها النذل ! الآن نم قرير العين أيها الجبان ! » (ص ٢٤٦) . ولكن هذه النذالة كشفت عن جانب غير متوقع من علاقة الابن بالأم . فقد كان كل ظننا حتى الآن أنها علاقة حب ، وها نحنذا نكتشف الآن أنها أيضاً علاقة خوف وكره . فوجه الأم ، الذي ما ورد له من وصف لحد الآن سوى أنه « صغير حبيب » ، يلبس على حين بغتة[١٩] قناع الأم المخيفة ، الشريرة ، تلك التي خلعت الأب عن عرشه وصادرت منه لحسابها السلاح الذي كان يهدد به رجولة

---

(١٩) ليس تماماً : فقد وردت من قبل إشارة الأخت هدى الى قابلية نفس الأم للحسد . كما وردت إشارة أخرى الى خوف الابن من البقاء بمفرده مع الأم حين طفرت الى ذهنه صورتها يوم عالج بينه وبين نفسه فكرة الزواج من جانين : « أحس بضيق شديد يأخذ بخناقه . ينبغي أن ينحيها ، الآن على الأقل ، هذه الفكرة الكابوس . ينبغي له الا يبقى وحده ، مع أمه » (ص ١٨٣) .

أبنائه . فلأول مرة يعترف هذا الابن بأن الخوف هو الوجه الآخر لعلاقته بأمه : « منذ ثلاثة أيام يتفادى النظر اليها ، هي ... أمه ، كأنما لا يريد أن يرى ذلك **الوجه الجديد** الذي لبسته تلك الليلة[٢٠] . كأنما يخافها » (ص ٢٤٧) . لا الخوف وحده ، بل كذلك الكره ، أو بلغة أقل سفوراً ، نقيض الحب : « لا يدري . ربما لم يكن هو الخوف . ربما كان هو ... لا ، إنه لا يجرؤ على التفكير ، بله النطق بهذه الكلمة . ولكن يسعه الآن أن يفكر بما يقابلها ، أن يفكر بحبه لأمه » (ص ٢٤٧) . ويعود في الصفحة التالية الى توكيد هذا الخوف الكبير : « اعترف الآن بهذه الحقيقة التي انحسرتْ لك في هذه الأيام التي قضيتها في التيه . اعترف بأنك لم ترمض قواك الا لتخرج بأن هذا الذي يشدك الآن الى أمك ليس هو الحب ، وإنما هو الخشية » (ص ٢٤٨) . ولو كان ما يشده الى أمه هو الحب ، فهل كان طلب الابتعاد عنها بمثل ذلك الإلحاح الذي طلبت به نفسه الابتعاد عنها لثلاثة أيام متوالية بعد ليلة الرسالة المشؤومة : « لو كان هو الحب حقاً ، ما كان لك الآن أن تنشد الابتعاد . إن المرء لا يبتعد عن الشخص الذي يحبه .. إنه يبتعد عن الشخص الذي .. يخشاه على الأقل » (ص ٢٤٨) .

وعلى ضوء هذا الخوف ، الذي هو اسم آخر للكره ، يمكن أن نعيد تفسير لا قرار فتانا بالابتعاد اللاحق ، الابتعاد التالي لاكتشافه وجه أمه « الجديد » ، فحسب ، بل كذلك قراره بالابتعاد السابق ، الابتعاد الأول والطويل الأمد الى باريس . وبالفعل ، أما كان فتانا كاشفنا بأنه « يعيش من بيته في جو خانق » ، وأنه ما « كان يستطيع أن يخفي على ذويه ، وعلى أمه خاصة ، أي سر صغير » ؟ بل أما كان

---

(٢٠) أي ليلة كتب الرسالة . والتسويد منا .

صارحنا وصارح نفسه بأن « هذا الفرار الى باريس كانت تدفع اليه رغبة في التحرر من ذلك الجو الضيق ، وسعيٌ الى سوق حياة خاصة يشعر أنها له ، أنها حياة حميمة لا تعني أحداً سواه[٢١] » ؟

هي إذن الأم الكرونوسية ، تلك التي تنوب مناب الأب في التهام أولادها أو .. خصائهم. وهذا بالضبط ما يقوله لنا بطل **الحي اللاتيني** ، وإن بلغة لا تصل في عريها الى هذا الحد الذي لا يطيقه الوعي : « هو على يقين الآن من أن أمه قد استغلت فيه ضعفه هذا ، حبه إياها أو خشيته منها ، لتملي عليه الموقف الذي ترتأيه هي في قضية جانين ، وهي قضيته وحده . إن أمه لم تَدع له أن يفكر في أمره ، وينفذ منه الى الحل الذي يراه هو . إنها بذلك قد محت شخصه ، حطمت ذاته ، وفرضت عليه شخصها هي ، وذاتها هي. فأي عبد كنت لها ، وأي ذليل ! » (ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩) .

والحق أن هذا الوجه اللامتوقع الذي انكشف لنا في القسم الأخير من الرواية إن كان يبيح لنا أن نعيد تأويل العديد من وقائعها ، فإنه يسمح لنا ، فوق ذلك ، أن نجازف بركوب مركب الميتاسيكولوجيا في تأويلنا العلاقة بين هذا الابن وهذه الأم . فلنا أن نتحدث هنا أيضاً عن سلسلة متتامة تربط بينهما : فان كبرت هي صغر هو ، وان كبر هو صغرت هي . وان الذي قانونه أن يكبر ويصغر ، كمردة **ألف ليلة وليلة** الذين يمكن حبسهم في قماقم ، أو كبعض المتصوفة الذين إذا ما صغروا صارت ذاتهم نقطة لامتناهية التلاشي في الوجود وإذا ما كبروا ابتلعت ذاتهم الوجود ، فإنما انتماؤه الى المبدأ الفالوسي الذي ترفعه ميتولوجيات قديمة عدة الى مصاف النواميس الناظمة لحركة الوجود بأسره . فبعيداً عن الأم وخوف الأم ، أمكن لسندباد **الحي اللاتيني**

---

(٢١) أنظر الصفحة ٣١١ من كتابنا هذا .

أن يبلغ في جزيرته الباريسية الذروة مراراً (حفلة السوربون ، مثلاً) . ولكنه لمّا اضطر ، تحت وطأة الخوف من الأم ، أن يدحرج نفسه ، مع جانين ، من عالي القمة التي أدركاها معاً ، شعر بأنه « يتضاءل ، يتضاءل ، حتى يصبح حشرة » . ولم يكن مشهد قيء جانين ، هو الآخر ، إلا حركة تضاؤل وانكماش ذاتي استعداداً للقاء الأم التي سيظل وجهها « يكبر وينمو » حتى « يحتل الشاطىء ويملأ الأفق كله » .

ألن يكبر هذا الابن ثانية ؟ بلى ، بكل تأكيد . لكن مرة أخرى بعيداً عن الأم ، وفي مضمار لا سلطان لهذه الأم عليه : النضال القومي . ففي باريس ، التي عاد اليها في مطلع الخريف ، سيعمل على تأسيس رابطة للطلاب العرب تكون ملتقى لمن تجمع بينهم « وحدة الروح والقومية والتاريخ واللغة والأرض » (ص ٢٦٥) ، وعلى تنظيم سلسلة من المحاضرات القومية والاجتماعية ، وعلى مكافحة « الدعوات التي ترمي الى إضعاف الذات العربية » (ص ٢٦٨) ، وعلى الكفاح مع « عشرات يعرفهم ، وألوف لا يعرفهم ، من أجل الوطن العربي الكبير » (ص ٢٧٢) .

وبديهي أن هذا الاندفاع نحو العالم الخارجي ، الذي هو في أحد وجوهه على الأقل تسكين لأزمة العالم الداخلي ، ما أنساه أن « لضميره حساباً هنا ينبغي أن يؤديه » (ص ٢٨٢) . ومن ثم لم يكن مناص من أن يلتقي جانين بعد أن ضاعت وضاعت آثارها . وكان اللقاء في أحد كهوف سان جرمان . ولم تكن تصفية الحساب بالعسيرة . فجانين التي تلطخ وجودها بالوحول وباتت تقتات بجسدها من خبز الناس لا يمكن أن يكون لها ، مثلها مثل كل بغي ، وزن في ميزان الضمير . وحتى جلادها بات يحق له ، منذ أن تدهورت الى الهاوية ، أن يعتبر نفسه ضحية . ومع ذلك ، وتبرئةً أخيرة للذمة ، يعرض عليها القران والعودة معه حليلة شرعية الى الوطن . ولكنها

ترفض ، لا لأنها لا تحبه ، ولا لأنها لا تتمنى من كل أعماقها أن تناديه بـ « خطيبي » أو « زوجي » بدلاً من « حبيبي » ، بل لأنها « تلوثت » ، ولأن التبعة في تلويثها تقع في جزء منها « على عاتق القدر » وفي جزئها الآخر على ضعف نفسها هي التي ما استطاعت الثبات والمقاومة أكثر مما قاومت . وحتى لو رد عليها الحبيب العربي بأنه هو الآخر لا يقل عنها تلوثاً ، وبأنهما يقفان هما الاثنان ـ من هذا المنظور ـ « على صعيد واحد » ، يأتي جوابها عليه ، وهو الباحث عن براءة ذمة ، مفحماً : « لا يا حبيبي ، لسنا على صعيد واحد . لقد وجدت أنت نفسك ، بينما أضعت أنا نفسي . فكيف تريدني أن أستطيع السير الى جانبك ، قدماً واحدة ، في الطريق الشاق الذي ستسلك ؟ لا ، لن أذهب معك . إن بوسعي الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك . ستجرجرني خلفك . سأعيق طموحك . سأكون أنا في السفح وأنت في القمة . فامضِ قدماً يا حبيبي ولا تلتفت الى ما وراءك ، وعد الى شرقك البعيد الذي ينتظرك ويحتاج الى شبابك ونضالك » (ص ٢٩٤) .

مرة أخرى السفح والقمة . بل مرة أخرى يطالعه ، وباخرة العودة تدنو به من شاطىء بيروت « وجه حبيب يكبر وينمو ، ويرتفع ويسمو ، حتى يحتل الشاطىء ، ثم يملأ الأفق كله » (ص ٢٩٥) . ولكنه هذه المرة لم يكن وجه أمه ، بل وجه « فؤاد » ، رفيقه في النضال القومي وصورة ذاته الجديدة ، الذي حين صافح يده شعر أنه « يصافح فيها عشرات من الأيدي التي يعرفها ، وألوفاً من الايدي التي لا يعرفها ، انتثر أصحابها هنا في بيروت ، وهناك في دمشق ، وهناك في القاهرة والقدس وبغداد وتونس ، وفي كل ركن من بلاد العروبة » (ص ٢٩٥) .

ومرة أخيرة تتكرر رمزية الحضيض والذروة عينها ، وفي إطار السلسلة المتنامة ذاتها ، في صورة طباق بين « نهاية » مفترضة للأم

التي خارت قواها ، و « بدايـة » ، مفترضـة أيضاً ، لـلابن الذي اكتسب ، من خلال رفقة الكفاح ، وثوقاً بالنفس . ففيما هو « ينظر في عيني فؤاد ، وفؤاد ينظر في عينيه باسماً ، متطلق الأسارير » ، جاءه « صوت أمه ضعيفاً كأنما هو ينتحب : وأنا يا بنيّ ، هل نسيتني ؟ » (ص ٢٩٦) . وبديهي أنه ما نساها ، وما كان له أن ينساها ، ولكنه كما قال لها ـ والرمزية هنا شفافة ـ « رأى فؤاد قبل أن يراها » . ولا شك في أنه حين « تناول ذراع أمه ومضى بها » كان لا يزال يحس في نفسه خوفاً غير معترف به ، وإلا ما كان أضـاف متمماً الجملـة السابقة : « وغمره الاطمئنان حين شعر بأن فؤاد الى جانبه » (ص ٢٩٦) . ولكن حين سألته أمه : « لقد انتهينا الآن يا بنيّ ، أليس كذلك ؟ » ، كان رده عليها ـ وهذه آخر جملة فـي الرواية ـ : « بل الآن نبدأ ، يا أمي » .

إن صيحة التحدي الأخيرة هذه هي التي تضفي ، ولو على ختام الرواية ، نبرة من التفاؤل : فهذا الابن ، الذي خاض من مواقع تقدمية أكيدة ، معركة التمرد على الأب وعلى الايديولوجيا الأبوية ، ما تزال به قدرة ـ ولو مضمرة ـ على مواجهة الأم وعلى التطهر ـ ولو جزئياً ـ من أدران تلك الايديولوجيا عينها التي أرغمه حب تلك الأم أو خوفه منها على التمرغ في وحلها بعد أن كانت حربه عليها قد أعطت وجوده كل معناه في الشطر الأول من ترجمة حياته .

الفهرس

دراســـات أدبيـــة

- رسائل بدر شاكر السياب
جمعها وقدم لها : ماجد السامرائي
- لعبة الحلم والواقع : دراسة في أدب توفيق الحكيم (طبعة ثانية منقحة)
جورج طرابيشي
- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية (طبعة ثالثة مزيدة)
جورج طرابيشي
- شرق وغرب : رجولة وأنوثة
دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية (طبعة ثانية)
جورج طرابيشي
- الادب من الداخل : دراســات في أدب نوال الســعداوي ، سميرة عـــزام ، عبد الرحمن منيف ، نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ، عبد السلام العجيلي، البرتو مورافيا .
جورج طرابيشي
- رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات اخرى
جورج طرابيشي
- ابطال في الصيرورة : دراسات في الرواية العربية والمعرّبة
محي الدين صبحي
- الكون الشعري عند نزار قباني
محي الدين صبحي
- غادة السمان بلا أجنحة (طبعة ثانية مزيدة)
د. غالي شكري

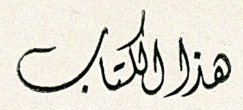
- محاورات اليوم السابع
دراسات عن مصر في الادب العربي الحديث
د. غالي شكري
- العنقاء الجديدة
صراع الاجيال في الادب المعاصر
د. غالي شكري
- صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية
المعاصرة
د. واصف أبو الشباب
- الصوت والصدى : دراسة في القصة
السورية الحديثة
رياض عصمت
- البطل التراجيدي في المسرح العالمي
رياض عصمت
- الوشم ـ رواية عبد الرحمن مجيد الربيعي
لرواية الوشم (طبعة ثانية)
والقصة العراقية الحديثة ـ مع النص الكامل
ماتيلدا جاليارديي
- الكتابة في الزمن المتغير : في تجربة
الصحافة الثقافية
ابراهيم العريس
- الحداثة في الشعر
يوسف الخال
- ليستيقظ الاساتذة :
دراسات في النقد
رياض فاخوري
- الادب والدولة
احسان سركيس
- الثنائية في ألف ليلة وليلة
احسان سركيس
- مدخل الى الادب الجاهلي
احسان سركيس

- الظاهرة الادبية في صدر الاسلام والدولة الاموية
احسان سركيس
- صناجة العرب الاعشى الكبير
د. مصطفى الجوزو
- من الاساطير العربية والخرافات
د. مصطفى الجوزو (طبعة ثانية)
- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الاول (طبعة ثانية)
د. حسين عطوان
- الرواية كملحمة بورجوازية
جورج لوكاش
- **نظريات الشعر عند العرب : (١)**
الجاهلية والعصور الاسلامية
د . مصطفى الجوزو
- **الازدواج الثقافي وازمة المعارضة المصرية :**
محاورات ابراهيم منصور
- **رؤيا العصر الغاضب**
مقالات في الشعر
ماجد السامرائي
- **شعر الحقيقة :**
دراسة في نتاج معين بسيسو
محيي الدين صبحي
- **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**
د . غالـي شكري
- **محمد مندور** : الناقد والمنهج
د. غالي شكري
- **درجة الصفر للكتابة**
رولان بارت
- **الادب والغرابة**
دراسات بنيوية في الادب العربي
عبد الفتاح كيليطو

٣٠٠٠/٨٧/١٠٦٥







□ المنطق المنهجي في هذه الدراسة هو التحليل النفسي ، لكن هذا بدون ان تنسى انها دراسة في النقد الأدبي ، لا في علم النفس . فإن يكن الفرويديون ما رأوا في الفنان سوى العُصابي وما قرأوا الأدب إلا بغية تأسيس التحليل النفسي كعلم ، فإن طموح هذه الدراسة أن تصل - بالاستفادة من منجزات العلم المؤسّس - الى الفنان في العصابي .

□ منهج هذه الدراسة ليس اذن تحليلياً نفسياً خالصاً . فلا ريب في أن نوراستنيا المازني ورُهاب الجنازات لدى توفيق الحكيم وداء الصرع الذى عانى منه نجيب محفوظ في طفولته ورهاب الأفاعي لدى حنا مينه ، الخ ، هي قرائن سيكولوجية ثمينة ، ولكن الأثمن منها بما لا يقاس من وجهة نظر الادب ،لا من وجهة نظر علم النفس ، المادة الايديولوجية (رؤية العالم) التي تحملها الاعمال الادبية لهؤلاء الكتاب . ومن ثم فإن الدراسة لا تعنى بالبعد السيكولوجي المحض لعقدة اوديب ، بمقدر ما تجعل تركيزها الاول على الاخراج الجمالي والايديولوجي لهذه العقدة .

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت